ظَاهِرَةُ النَّصِّ الشِّعْرِيِّ الْقَصِيرِ

للدكتور محمد جمال صقر

الأستاذ بكلية دار العلوم (جامعة القاهرة)

وكلية الآداب والعلوم الاجتماعية (جامعة السلطان قابوس)

2020=1442

www.mogasaqr.com

بِسْمِ اللَّهِ

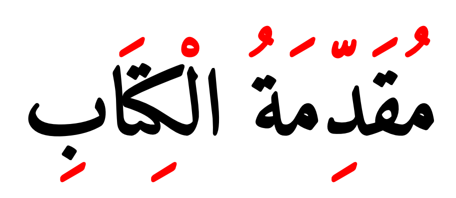
سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى وَبِحَمْدِهِ

وَصَلَاةً عَلَى رَسُولِهِ وَسَلَامًا

وَرِضْوَانًا عَلَى صَحَابَتِهِ وَتَابِعِيهِمْ

حَتَّى نَلْقَاهُمْ

فِهْرِسُ الْكِتَابِ


مُقَدِّمَةُ الْكِتَابِ

لا حرج في الأدب العربي؛ فكل من أراد التعبير اللغوي الفني فعل ما دام عليه قادرا، غير مكروب بإجراء ما يقعّده النقاد ولا لزوم ما يستحسنونه، أو هكذا ينبغي للأمر أن يكون. ولكن لا سبيل لذلك المعبِّر إلى إكراه النقاد على أن يجدوا لما أنتجه موضعا من علمهم ولا أن يصنفوه، حتى تتواتر على سلوك مسلكه أجيالُ المعبِّرين، وعلى قبوله أجيالُ المتلقين؛ فعندئذ لا يجد النقاد مناصًا من تصنيفه واعتباره.

ولقد كان إدراك هذا التواتر قديما يستغرق الزمان الطويل بعد الزمان الطويل، ثم تقاصر ما يستغرقه بانتشار المخطوطات، ثم المطبوعات، ثم المُذاعات، ثم المُرَقْمَنات، ثم المُشَبَّكات (المتداولات بشبكات التواصل)، حتى صار يستغرق أشهرًا ما كان يستغرق قُرونًا، ولم يعد مقبولا ولا معقولا أن يتمسك ناقدٌ بمقياس التواتر القَرْني في حضرة هذا التواتر الشَّهْري!

لقد ظهر لي ميل بعض شعراء العرب ولا سيما المعاصرون فيما ينظمون من قصائد قصيرة ميلًا جديرًا بالعناية، إلى القطعة العمودية ذات ثلاثة الأبياتِ المكتوبةِ على ثلاثة أسطُر بثلاث فِكَرٍ مُتجادلةٍ وعنوانٍ طارئ مُفردٍ مُنكَّر؛ فسميتها المثلثة الشعرية، ولم أشأ أن أنقطع لنقد بنيتها، حتى أراها في سياق الشعر العربي كله، غيرَ غافل في الأدب العربي المعاصر، عما سوى الشعر من الأجناس الأدبية، ولاسيما فيما أستنبط من أسرار هذا الميل إلى النص القصير، ثم فيما أحدد من آثاره.

وإذا ذُكرت البنيةُ الشعرية رفع رأسَه النقدُ اللغوي، حتى إذا ما اتضحَت رغبة هذا الكتاب في تحصيلِ فهمٍ شاملٍ تواضَع النقدُ اللغوي للنقد التاريخي والاجتماعي والنفسي

والفلسفي، وانسلكت في إيقاع الحياة جميعا معا، حتى اعتذَر عن اعتلاجِ المناهِجِ استقرارُ المنهجية، بخدمة الشعر العربي خدمةً عملية في هذا الزمن النظريّ!

إن تقيُّد تحليل البنية الشعرية وتركيبها في هذا الكتاب، بأدبيات البحث العلمي التجريبي الإنساني (المكاسب الاكتشافية والوصفية)، لَكفيلٌ إذا تَحَرَّرَ من هذه الأدبيات توجيهُ البنية الشعرية وتقديرُها وتحكيمُها فيما سواها، بأن يحافظ على سلامة بنيانه العلمي الكلي وتماسكه وتوهُّجه.

وإن هذا الكتاب أربعة فصول: أولها حركة القصيدة العربية، وفيه اشتغلت بتتبع حركة أطوال القصيدة العربية من قديم إلى حديث، ونقد ما تعلق بأطوالها من سماتها. وثانيها نصوص معاصرة قصيرة، وفيه اشتغلت بأسرار ميل الأدباء المعاصرين عن النص الطويل إلى النص القصير، ونقد أشهر الأجناس الأدبية العربية المعاصرة القصيرة. وثالثها المثلثة الشعرية، وفيه اشتغلت مما ينتمي إلى تلك الأجناس، بنقد بنية المثلثة الشعرية في أحد كتب الشعر الحديثة المختصة بها المقتصرة عليها. ورابعها آثار ظاهرة النص القصير، وفيه اشتغلت بتتبع الآثار المتعددة المختلفة التي تركها الولَعُ بالنص القصير على نسيج الأدب العربي المعاصر، ولاسيما الشعر.

مسقط،

في:

١٤٤٢/٣/١٩،

٢٠٢٠/١١/٥.

الْفَصْلُ الأَوَّلُ

حَرَكَةُ الْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ

مَدْخَلٌ

ربما تساخر منا بعض المشغولين بالشعر عملا أو استعمالا أو علما، إذا ما وجدونا مشغولين بتتبع طول القصيدة منه كيف كان وكيف صار، من حيث يرونه تساخفا أو استخفافا! ولو علموا ما في ذلك من دلالة على خفايا نشأة الشعر وتطوره ما ظنوا بنا ولا تساخروا منا!

نعم؛ فإنهم إذا فتشوا خزائن التاريخ عن أقدم ما جرى من الشعر العربي مجرى شعر المعلقات عروضا ولغة، جذبتهم إلى خمسمئة عام قبل الإسلام، قطع ونُتف وأبيات يتامى، فلم يدروا فيمَ يحارون منها: أفي قصرها الشديد، أم في جريها مجرى شعر المعلقات؟

أما الحيرة الآخرة فمن حيث يقدرون أن يحتاج الشعر العربي إلى زمان طويل حتى يستقيم له مثل نمط شعر المعلقات عروضا ولغة. وأما الحيرة الأولى فمن حيث تحتمل هذه النصوص الشديدة القصر أن تكون بقايا نصوص طويلة وأن تكون نصوصا مستقلة، ولا يستغني كلا الاحتمالين عن فضل تأملهم.

وفيما يأتي أتتبع من قديم إلى حديث، ما اشتهر واستقر في الوعي العربي من أمثلة النصوص الشعرية المتفاوتة الأطوال، لأعرضها، وأنقد منها ما يتعلق بأطوالها من شؤونها ويمضي بهذا الكتاب إلى غايته.

قِطَعٌ قَدِيمَةٌ

إن خُزَيمة بن نَهْد القُضَاعيّ الذي كان حيا قبل عام ٢٤١ الميلادي، أقدم من بقي له من شعراء العرب شعر على نمط المعلقات. ولم يكن غير قِطعة بخمسة أبيات، ونُتفة ببيتين[1].

أما القطعة فقوله من وزن الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب، وقافية النونية المفتوحة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالألف:

"إِذَا الْجَوْزَاءُ أَرْدَفَتِ الثُّرَيَّا ظَنَنْتُ بِآلِ فَاطِمَةَ الظُّنُونَا

ظَنَنْتُ بِهَا وَظَنُّ الْمَرْءِ حُوبٌ وَإِنْ أَوْفَى وَإِنْ سَكَنَ الْحُجُونَا

وَحَالَتْ دُونَ ذَلِكَ مِنْ هُمُومِي هُمُومٌ تُخْرِجُ الشَّجَنَ الدَّفِينَا

أَرَى ابْنَةَ يَذْكُرٍ ظَعَنَتْ فَحَلَّتْ جَنُوبَ الْحَزْنِ يَا شَحْطًا مُبِينَا

فَإِنْ أَهْلِكْ بِحُبِّكِ فَاعْلَمِيهِ فَلَمْ يُفْلِحْ أَبُوكِ وَلَا أَبُونَا".

وفيها يتوجس من زمان الحر الشديد الذي يضطر حبيبته إلى الذهاب عنه مع أهلها في طلب الماء، فييأس من البقاء بعدها غاضبا على أهلها وأهله الذين لم يعبؤوا بالجمع بينهما، ولو كانوا فعلوا لكان هو الراحل بها الآن في طلب الماء، لا غيره؛ فمن ثم ينبغي ألا يؤمن جانبه، وإن عُرِف عنه الصلاح!

---

[1] فريجات: ١٢٨-١٢٩.

وأما النتفة فقوله من وزن المتقارب الوافي الصحيح العروض والضرب، وقافية اللامية المضمومة المردفة بياء المد الموصولة بالواو:

"فَتَاةٌ كَأَنَّ رُضَابَ الْعَبِيرِ بِفِيهَا يُعَلُّ بِهِ الزَّنْجَبِيلُ

قَتَلْتُ أَبَاهَا عَلَى حُبِّهَا فَتَبْخَلُ إِنْ بَخُلَتْ أَوْ تُنِيلُ".

وفيها يشبب بحبيبته تشبيبا فاضحا، ويذكر قتله أباها على رغم حبه لها -وهو زعم ساخر لا يستمسك- ويدعي أنها إن بخلت عليه بعدئذ قليلا لم تلبث أن تواصله وتنيله من نفسها ما يشتهي، وما من مساءة بعد ذلك يسوؤها بها! لقد صدَّق بهذه النتفة تحذيره الخفي في تلك القطعة أن يؤمن جانبه؛ فلا ريب في أنها كانت بعد تلك القطعة، وإن ذكرها رواتها قبلها.

قطعة بخمسة أبيات ونتفة ببيتين، هما كل ما روي لأقدم من بقي له من شعراء العرب شعر على نمط المعلقات- معروفتا العروض واللغة مألوفتاهما، دليلا على بُعد أولية هذا الفن العتيق- فيما كان بينه وبين حبيبته وأهلها، دليلا على موضع هذه العلاقة من الوعي الجمعي العربي!

الْقَصَائِدُ الْمُعَلَّقَاتُ

بعد ثلاثة قرون من خُزَيمة بن نَهْد القُضَاعيّ (الذي كان حيا قبل عام ٢٤١ الميلادي، أقدم من بقي له من شعراء العرب شعر على نمط المعلقات، ولم يكن غير قِطعة بخمسة أبيات ونُتفة ببيتين)، نشأ امرُؤ القيس (ت: ٥٤٤)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والغزل والطرد، قصيدته:

"قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ"[1]،

ذات السبعة أو الثمانية والسبعين بيتا طويليًّا وافيا مقبوض العروض والضرب، لاميَّ القافية المكسورة المجردة الموصولة بالياء. ثم نشأ طرَفة (ت: ٥٦٤ أو ٥٦٩)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والغزل والرحلة والفخر والحكمة، قصيدته:

"لِخَوْلَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ"[2]،

ذات التسعة والتسعين أو الأربعة أو الخمسة ومئة البيت الطويليِّ الوافي المقبوض العروض والضرب، الداليّ القافية المجردة الموصولة بالياء. ثم نشأ الحارِث (ت: ٥٧٠ أو ٥٨٠)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والرحلة والسياسة والمدح والفخر، قصيدته:

"آذَنَتْنَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ"[1]،

---

[1] امرؤ القيس: ٠٨.

[2] ابن العبد: ٠٣٠.

ذات الخمسة والثمانين بيتا خفيفيًّا وافيا صحيح العروض والضرب، همزيَّ القافية المردفة بالألف الموصولة بالواو. ثم نشأ عمرو (ت: ٥٨٤) فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الخمر والغزل والفخر والوعيد، قصيدته:

"أَلَا هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا"[٢]،

ذات المئة أو الخمسة والعشرين ومئة البيت الوافريِّ الوافي المقطوف العروض والضرب، النونيِّ القافية المفتوحة المردفة بياء المد أو واوه الموصولة بالألف. ثم نشأ عَبيد (ت: ٥٩٨)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والحكمة والرحلة، قصيدته:

"أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالْقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ"[٣]،

ذات الخمسة والأربعين بيتا بسيطيًّا مجزوءا صحيح العروض مقطوع الضرب (غير محكم التخليع)، بائيَّ القافية المضمومة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالواو. ثم نشأ النابغة (ت: ٦٠٤ أو ٦٠٥)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والرحلة والمدح والاعتذار، قصيدته:

"يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الْأَبَدِ"[٤]،

ذات الخمسين بيتا بسيطيًّا وافيا مخبون العروض والضرب، داليَّ القافية المكسورة

---

[١] ابن حلزة: ٦٦.
[٢] ابن كلثوم: ٦٤.
[٣] ابن الأبرص: ١٠.
[٤] النابغة الذبياني: ١٤.

المجردة الموصولة بالياء. ثم نشأ زُهير (ت: ٦٠٧ أو ٦٠٩)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والسياسة والحكمة، قصيدته:

"أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ"[١]،

ذات التسعة والخمسين أو الاثنين والستين بيتا طويليًّا وافيا مقبوض العروض والضرب، ميميَّ القافية المكسورة المجردة الموصولة بالياء. ثم نشأ عَنترة (ت: ٦٠١ أو ٦٠٨)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والغزل والرحلة والفخر، قصيدته:

"هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ"[٢]،

ذات الخمسة والسبعين أو الأربعة والثمانين بيتا كامليًّا تاما صحيح العروض والضرب، ميميَّ القافية المجردة الموصولة بالياء. ثم نشأ الأَعشى (ت: ٦٢٩)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الغزل والرحلة والفخر والوعيد، قصيدته:

"وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرَّجُلُ"[١]،

ذات الستة والستين بيتا بسيطيًا وافيا مخبون العروض والضرب، لاميَّ القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو. ثم نشأ لَبِيد (ت: ٦٦١)، فاشتغل بالشعر ما شاء الله، حتى قال في الأطلال والرحلة والفخر، قصيدته:

"عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا"[٢]،

---

[١] ابن أبي سلمى: ٩.

[٢] ابن شداد: ١٨٢.

ذات الثمانية أو التسعة والثمانين بيتا كامليًّا تاما صحيح العروض والضرب، ميميَّ القافية المضمومة المؤسسة الموصلة بالهاء المفتوحة. فشغلوا العرب بقصائدهم هذه العشر عن غيرها، حتى اتخذوها دستورا يجتمعون عليه ويحتكمون إليه[3]!

تَشْرِيحُ الْمُعَلَّقَاتِ

أبيات المعلقات العشر على اعتبار العدد الأكبر من أعدادها المذكورة، ٧٨٩ بيتا. وبقسمتها على عشر يتضح أن متوسط طول المعلقة الواحدة ٧٨,٠٩؛ فكل ما سبقه منها طويل (معلقات طرفة، والحارث، وعمرو، وعنترة، ولبيد)، وكل ما لحقه قصير (معلقات عبيد، والنابغة، وزهير، والأعشى)، وكل ما ساواه متوسط (معلقة امرئ القيس).

وأنماطها العروضية على الاكتفاء باعتبار الوزن وحركة روي القافية، إما الطويلي المكسور (معلقات امرئ القيس، وطرفة، وزهير)، وإما البسيطي المضموم (معلقتا عبيد، والأعشى)، وإما البسيطي المكسور (معلقة النابغة)، وإما الخفيفي المكسور (معلقة الحارث)، وإما الوافري المفتوح (معلقة عمرو)، وإما الكاملي المكسور (معلقة عنترة)، وإما الكاملي المضموم (معلقة لبيد).

وأغراضها الموضوعية أحد عشر (الأطلال، والغزل، والطرد، والرحلة، والفخر، والحكمة، والسياسة، والمدح، والخمر، والوعيد، والاعتذار)؛ فمنها ما تمسك بغرض الأطلال

---

[1] الأعشى: ٢٠٣/١.

[2] ابن ربيعة: ٢٩٧.

[3] البهبيتي: ٢٨٨، والشنقيطي: ٦٢ وما بعدها، والزوزني: ١٣، وما بعدها.

مضيفا إليه غرضين آخرين: الغزل، والطرد (معلقة امرئ القيس)، أو الحكمة، والرحلة (معلقة عبيد)، أو السياسة، والحكمة (معلقة زهير)، أو الرحلة، والفخر (معلقة لبيد)- أو ثلاثة أخرى: الرحلة، والمدح، والاعتذار (معلقة النابغة)، أو الغزل، والرحلة، والفخر (معلقة عنترة)- أو أربعة أخرى: الغزل، والرحلة، والفخر، والحكمة (معلقة طرفة)، أو الرحلة، والسياسة، والمدح، والفخر (معلقة الحارث). ومنها ما خلا من غرض الأطلال مشتملا دونها على أربعة أغراض: الخمر، والغزل، والفخر، والوعيد (معلقة عمرو)، أو الغزل، والرحلة، والفخر، والوعيد (معلقة الأعشى).

ومن ثم يتجلى سر سلطان معلقة امرئ القيس، الذي جعلها مضرب مثل القصائد؛ إذ صار المفضِّل يقول عند استحسان القصيدة: "(...) أحسن من [قِفَا نبْكِ]"[1]- بما كانت واسطة عقد المعلقات، طولا، وعروضا، وأغراضا.

---

[1] البغدادي أبو المعالي: ٧/٣٠٣.

ذَاتُ الْأَمْثَالِ

بعد قرن من وفاة لبيد آخر شعراء المعلقات (٦٦١م)، نشأ أبو العَتاهية (٧٥٢م-٨٣٥م)، فاشتغل بالدنيا ما شاء الله، ثم اشتغل عنها؛ فجعل شعرَه كله في زهده فيها وتزهيد الناس، بعدما كان في تعلقه بها وتعليق الناس. ثم تعرّض لهم بكل سبيل، وتتبعهم، واستمع إليهم، وتأمل أحوالهم؛ فحصل له من ذلك فهم ورأي ونقد، وتطلع إلى تثقيفهم بأرجوزته التي سماها "ذات الأمثال"، واستصفى لها خلاصة تفنُّنه، واستهلها بحمد الله -سبحانه، وتعالى!-:

"اَلْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى تَقْدِيرِهِ وَكُلِّ مَا صَرَّفَ مِنْ أُمُورِهِ

اَلْحَمْدُ لِلَّهِ بِحُسْنِ صُنْعِهِ شُكْرًا عَلَى إِعْطَائِهِ وَمَنْعِهِ

يَخِيرُ لِلْعَبْدِ وَإِنْ لَمْ يَشْكُرْهُ وَيَسْتُرُ الْجَهْلَ عَلَى مَنْ يُظْهِرُهْ

خَوَّفَ مَنْ يَجْهَلُ مِنْ عِقَابِهِ وَأَطْمَعَ الْعَامِلَ فِي ثَوَابِهِ

وَأَنْجَدَ الْحُجَّةَ بِالْإِرْسَالِ إِلَيْهِمُ فِي الْأَزْمُنِ الْخَوَالِي

نَسْتَعْصِمُ اللَّهَ فَخَيْرُ عَاصِمِ قَدْ يُسْعِدُ الْمَظْلُومَ ظُلْمُ الظَّالِمِ

فَضَلَنَا بِالْعَقْلِ وَالتَّدْبِيرِ وَعِلْمِ مَا يَأْتِي مِنَ الْأُمُورِ

يَا خَيْرَ مَنْ يُدْعَى لَدَى الشَّدَائِدِ وَمَنْ لَهُ الْحَمْدُ مَعَ الْمَحَامِدِ

أَنْتَ إِلَهِي وَبِكَ التَّوْفِيقُ وَالْوَعْدُ يُبْدِي نُورَهُ التَّحْقِيقُ".

-في الديوان "فَضَّلنَا"، ولا يستقيم- ثم قال:

"حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيهِ الْقُوتُ مَا أَكْثَرَ الْقُوتَ لِمَنْ يَمُوتُ"[1]،

وهو أول ما كنا جميعا نحفظ من هذه الأرجوزة، التي توالت بالحكم أبياتها من الرجز المشطَّر المزدوِج، ثم توالت، ثُمَّتَ انهمرت، حتى لم يعد أحد يعرف لها عددا؛ فقد ذكر الأصفهاني أن لأبي العتاهية فيها أربعة آلاف مثل، ولم يورد هو نفسه منها في كتابه "الأغاني"، غير ثلاثة وعشرين بيتا[2]! وليس في ديوان أبي العتاهية بنشرة دار صادر غير سبعة وأربعين بيتا وشطر بيت[3]. بل إن الدكتور شكري فيصل الذي حقق ديوان أبي العتاهية أدق تحقيق وأحسنه وأنفعه، لم توصله شدة اجتهاده إلى أكثر من 320 بيتا، منها 19 بيتا ليست غير 19 شطراً، كلُّ شطر منها بقية بيتٍ قبله، شَذَّ مُثَلَّثًا من بين سائر أبياتها المُزْدَوِجة -وأبو العتاهية هو الذي سخر مرة ممن أراد إلزامه برُسوم علم العروض قائلا: أنا أكبر من العروض!- فليس ما اجتمع للدكتور شكري فيصل إذن غير 301 بيت، أي 15% فقط من الأرجوزة[4]!

نعم؛ فلقد جرى أبو العتاهية في أرجوزته ذات الأمثال (الحكم)، على عقد كل مثل (حكمة) بشطر بيت، وإذا اعتبرنا ما ذكر الأصفهاني من أن له فيها أربعة آلاف مثل، ترجح أنها ألفا بيت، وهو ما لم تبلغه قبلها قط قصيدة شاعر عربي، ولا أرجوزة راجز!

---

[1] فيصل: ٤٤٤، وما بعدها.

[2] الأصفهاني: ١٣٨/٣، وما بعدها.

[3] أبو العتاهية: ٤٩٣-٤٩٦.

[4] فيصل: ٤٤٤، وما بعدها.

الْمَقَاصِيرُ

استقر الشعر العربي في قرون ما قبل الإسلام على منهج من العَروض تخرج به القصيدة واحدةَ الوزن والقافية، مطلعها هو بابها الذي لا مدخل للشاعر إليها سواه، ولا مخرج حتى يفرغ! وهو ما تَمَلْمَلَتْ منه بعض أحوال الحياة على التاريخ؛ فاستفزت بعض مُتحوِّليها من الشعراء إلى الثورة عليه؛ فاجتازوا حدود القافية، ثم حدود الوزن.

لكن القافية المقصورة (التي رويها الألف الأصلية غير الزائدة)، نوع من القافية قديم، لم يخرجه من الوَحدة علماءُ الشعر وهو غير متمكن فيها.

إن حرف الرَّوِيّ هو قلب القافية الذي به تُعتبر وإليه تَنتسب؛ فيقال: لامية العرب، وسينية البحتري، ودالية المعري، ونونية ابن زيدون، ....، وهكذا. وهو مِلاكها الذي يحفظ عليها شأنها كله، بحيث إذا تعدَّدَ تعدَّدتْ، وإذا توحَّدَ توحَّدتْ. ولا يمتنع أن يكونه أيُّ حرف من حروف العربية، إلا الحروف الهوائية الممدودة أو اللينة أو المُشَبَّهة بها؛ فهي حروف كالحركات، ينبغي أن يُلتزم قبلها ما يكون هو الرَّوِيَّ، ليكون الحرفُ منها هو الوَصْلَ، أي الختام الذي يصل بالقافية إلى غايتها[1].

إن الشاعر إذا أخرج قافية مطلع قصيدته من المتدارِك (دَنْ دَدَنْ) -وهو أشيع إيقاعات القافية- بمثل "مَدْخَلَا"، وجب أن يستمر عليها بمثل: "هَيْكَلَا، مُشْعَلَا، حَنْظَلَا، وَاعْتَلَى، وَابْتَلَى، سَلْسَلَا، صَلْصَلَا، هَلَّلَا، بَلْبَلَا، جَلْجَلَا، مِنْجَلَا، مَنْ جَلَا، إِنْ عَلَا، لَا

[1] صقر، ١٩٩٩: الفقرة ٩.

وَلَا،..."، وهكذا، يساعده حرف اللام الكثير المادة، الذي لا يكاد يخذل مختاره. فأما إذا أخرجها بمثل "حَبَّذَا=دَنْ دَدَنْ"، فلن يكاد يمضي بعيدا بمثل: "هَكَذَا، مَنْفَذَا، يُحْتَذَى، وَاغْتَذَى، وَالْأَذَى، ذَا وَذَا"، حتى ينقطع، ولأمر ما قال ابن أبي الزوائد في مقطع ذاليَّته -وقد أخرج قوافيها من إيقاع المتواتِر (دَنْ دَنْ)-:

"هَذِهِ الذَّالُ فَاسْمَعُوهَا وَهَاتُوا شَاعِرًا قَالَ فِي الرَّوِيّ عَلَى ذَا

قَالَهَا شَاعِرٌ لَوَ انَّ الْقَوَافِي كُنَّ صَخْرًا أَطَارَهُنَّ جُذَاذَا"[1]!

ولا ريب في شدة وطأة الروي على الشعراء جميعا، حتى قال فيه المعري وهو أعلم الشعراء به: "إِذَا جَاءَ الرَّوِيُّ فُضِحَ الْغَوِيُّ"[2]، فإن الشاعر إذا ورَّط نفسه فيما لا ذخيرة له عنده تَدَهور إلى الإيطاء (تكرار ما سبق استعماله)، أو الاستدعاء (إضافة ما سبق مثله)، أو غير ذلك من المعايب، أو استأسَرَ للإِرْتاج (الانقطاع دون التكملة)، وكان عن ذلك كله في سِتر، حتى قال ما قال[3]!

ولقد اهتدى الشاعر العربي الجاهلي إلى قَصر القافية، فرتع منه في مرتع، وسرح في مسرح، وانطلق غير متعثر ولا متحرج[4]! نعم؛ لحسبه كلما أدركته القافية أن ينتحي نحو الأسماء والأفعال الأَلِفيَّة لامات أواخرها منقلبةً عن واوات أو ياءات -وما أكثرها- فيغترف منها ما شاء؛ فإذا كان قد أخرج قافية مطلع قصيدته من إيقاع المتدارِك، بمثل "مُنْتَهَى"- أمكنه أن يخرج ما بعدها بمثل: " مُصْطَفَى، مُرْتَضَى، مُقْتَدَى، مُرْتَقَى، مُبْتَغَى،

---

[1] الأصفهاني: ١٢/١٦٥.

[2] المعري: ١٥٦.

[3] القيرواني: ٢/٧٣، وما حولها.

[4] عطار: ٧، وما بعدها.

مُقْتَضَى، مُنْتَمَى، مُنْتَدَى، يُشْتَرَى، وَارْتَوَى، فَاكْتَوَى، وَاشْتَهَى، فَاشْتَفَى، وَاهْتَدَى، فَارْتَمَى، وَانْتَحَى، فَانْتَخَى، وَافْتَرَى، إِنْ وَهَى، أَوْ دَعَا، قَدْ أَتَى، بَلْ غَفَا، مَنْ سَمَا، أَوْ وَعَى، قَدْ عَوَى،..."، لا يلزمه إلا أن تكون هذه الألف هي لام الكلمة!

هذا الأسعر الجعفي الشاعر الجاهلي المجهول المولد والممات، يقول في مطلع قصيدة أورد له منها الأصمعي (122- 216هـ)، ثلاثين بيتا:

"أَبْلِغْ أَبَا حُمْرَانَ أَنَّ عَشِيرَتِي نَاجَوْا وَلِلنَّفَرِ الْمُنَاجِينَ التَّوَى

بَاعُوا جَوَادَهُمُ لِتَسْمَنَ أُمُّهُمْ وَلِكَيْ يَبِيتَ عَلَى فِرَاشِهِمُ فَتَى"[1]-

فيخرج قوافيها الثلاثين من إيقاع المتدارك نفسه، بما يأتي: "ـنَ التَّوَى، ـمُ فَتَى، ذَا تَرَى، ـهَا غِنَى، وَالشَّوَى، ـرُ الْقُرَى، ـدٌ وَأَى، مَا أَتَى، قَدْ رَأَى، ـةُ النَّسَا، ـنَ الْغَضَا، ـنَ الدُّجَى، ذِي الْغِنَى، مَنْ بَغَى، ـلِ انْقَضَى، ـوَ اللِّحَى، ذَا الْفَتَى، ـنَ الشَّذَى، فَاصْطَلَى، ـلَى الْحَصَى، ـتَى بَكَى، ـطَ النَّدَى، كَالنَّوَى، ـهَا حُلَى، مَنْ عَفَا، ـهَا هُدَى، ـهُمْ غِنَى، ـمَا تَرَى، قَدْ قَضَى، ـدِ اكْتَفَى".

كل أولئك؛ أَلَا ما أَهْنَأَهُ بها من قافية!

ومن مثل ذلك قطعٌ وقصائد معدودات، لامرئ القيس والسموأل وليلى العفيفة ووفاء بن زهير المازني وبشر بن مرثد الشيباني وكعب بن زهير وزيد الخيل، وغيرهم، أشار إليها ونقل منها الأستاذ أحمد عبد الغفور عطار -رحمه الله، وطيب ثراه!- في مقدمة تحقيقه لشرح ابن هشام اللخمي لمقصورة ابن دريد، بعضها منحول، وبعضها مريب، ولكن بعضها

[1] عطار: ١٠.

مقبول، كقصيدة الأسعر الجعفي المذكورة آنفا.

ولقد زعم أن من ذلك قول ابن خَذَّاق العَبْدِيّ:

"اِمْنَعْ مِنَ الْأَعْدَاءِ عِرْضَكَ لَا تَكُنْ لَحْمًا لِآكِلِهِ بِعُودٍ يُشْتَوَى"[1]،

وهو زعم لا يستمسك، إذ ينبغي ألا يُقطع في قافية البيت اليتيم برأي، حتى ينضاف إليه غيره، وإلا فغير ممتنع في قافية هذا البيت، أن تكون الواو هي الرويّ، والألف الوصل!

ثم زعم أن لفواصل الآيات القرآنية، أثرا في إغراء الشعراء بالقافية المقصورة[2]، وصدق، فما كان أشد وطأة القرآن الكريم على الشعراء، حتى لقد أذهلهم عن أنفسهم، فكان منهم من اشتغل به عن الشعر، ومن اشتغل به فيه!

أم كيف بهم إذا تلقَّوْا هاتين السورتين:

سورة الأعلى ذات التسع عشرة آية:

"سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى. الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى. وَالَّذِي قَدَّرَ فَهَدَى. وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى. فَجَعَلَهُ غُثَاءً أَحْوَى. سَنُقْرِئُكَ فَلَا تَنْسَى. إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى. وَنُيَسِّرُكَ لِلْيُسْرَى. فَذَكِّرْ إِنْ نَفَعَتِ الذِّكْرَى. سَيَذَّكَّرُ مَنْ يَخْشَى. وَيَتَجَنَّبُهَا الْأَشْقَى. الَّذِي يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى. ثُمَّ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى. قَدْ أَفْلَحَ مَنْ تَزَكَّى. وَذَكَرَ اسْمَ رَبِّهِ فَصَلَّى. بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا. وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ وَأَبْقَى. إِنَّ هَذَا لَفِي الصُّحُفِ الْأُولَى. صُحُفِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى"،

---

[1] عطار: ٨.

[2] عطار: ١٥.

وسورة الليل ذات الإحدى والعشرين آية:

"وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى. وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى. وَمَا خَلَقَ الذَّكَرَ وَالْأُنْثَى. إِنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّى. فَأَمَّا مَنْ أَعْطَى وَاتَّقَى. وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَى. فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَى. وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَى. وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَى. فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَى. وَمَا يُغْنِي عَنْهُ مَالُهُ إِذَا تَرَدَّى. إِنَّ عَلَيْنَا لَلْهُدَى. وَإِنَّ لَنَا لَلْآخِرَةَ وَالْأُولَى. فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى. لَا يَصْلَاهَا إِلَّا الْأَشْقَى. الَّذِي كَذَّبَ وَتَوَلَّى. وَسَيُجَنَّبُهَا الْأَتْقَى. الَّذِي يُؤْتِي مَالَهُ يَتَزَكَّى. وَمَا لِأَحَدٍ عِنْدَهُ مِنْ نِعْمَةٍ تُجْزَى. إِلَّا ابْتِغَاءَ وَجْهِ رَبِّهِ الْأَعْلَى. وَلَسَوْفَ يَرْضَى"-

المتفردتين بقَصْرِ فواصل آياتهما كلها!

لربما ندموا من قوافيهم على ما لم يقصُروه!

نعم، ولكنهم تمسكوا فيما قصروه بأصلية ألف الروي في كلمتها، وبقيت فواصل القرآن الكريم أوسع مع المقصور ["الْأَعْلَى، فَسَوَّى، فَهَدَى، الْمَرْعَى، أَحْوَى، تَنْسَى، يَخْفَى، يَخْشَى، الْأَشْقَى، يَحْيَى، تَزَكَّى، فَصَلَّى، وَأَبْقَى، وَمُوسَى"، "يَغْشَى، تَجَلَّى، وَاتَّقَى، وَاسْتَغْنَى، تَرَدَّى، لَلْهُدَى، تَلَظَّى، الْأَشْقَى، وَتَوَلَّى، الْأَتْقَى، يَتَزَكَّى، تُجْزَى، الْأَعْلَى، يَرْضَى"]، للمؤنث بالمقصورة الزائدة ["لِلْيُسْرَى، الذِّكْرَى، الدُّنْيَا، الْأُولَى"، "وَالْأُنْثَى، لَشَتَّى، بِالْحُسْنَى، لِلْيُسْرَى، بِالْحُسْنَى، لِلْعُسْرَى، وَالْأُولَى"]، تربأ بنفسها عن أن تشبه غيرها، وتنفلت من أن يشبهها غيرها!

ضَرَبَ الدهرُ ضَرَبانَه، ثم نشأ أبو المقاتل الحُلواني الذي نظم مقصورته ذات التسعين بيتا، في مديح الداعي الحسني بطبرستان سنة 287، مستهلا بقوله:

"قِفَا خَلِيلَيَّ عَلَى تِلْكَ الرُّبَا وَسَائِلَاهَا أَيْنَ هَاتِيكَ الدُّمَى

أَيْنَ اللَّوَاتِي رَبَعَتْ رُبُوعُهَا عَلَيْكَ بِاسْتِخْبَارِهَا تَشْفِي الْجَوَى".

فعارضه أبو بكر بن دريد الذي نظم مقصورته ذات الثلاثة والخمسين ومئتي البيت في مديح ابنَيْ ميكال بالأهواز سنة 294، مستهلا بقوله:

"إِمَّا تَرَيْ رَأْسِيَ حَاكَى لَوْنُهُ طُرَّةَ صُبْحٍ تَحْتَ أَذْيَالِ الدُّجَى

وَاشْتَعَلَ الْمُبْيَضُّ فِي مُسْوَدِّهِ مِثْلَ اشْتِعَالِ النَّارِ فِي جَمْرِ الْغَضَا"[1].

وأَرْبَى عليه بما احتشد له فيها من الإشارات والتنبيهات والأخبار والأحوال والحكم والأمثال والغريب والأساليب، حتى أخمل ذكره، وطار في الآفاق ذكر الدُّرَيْدِيَّة دون الحُلْوَانِيَّة، حتى اشتغلت بها الأجيال فالأجيال، حفظا ومعارضة وتخميسا وتوشيحا وإعرابا وشرحا وترجمة وغير ذلك، تعلقًا بناظمها الحبر الجليل الجهبذ الفذ فنا وعلما، حتى إن معارضيها لَيَتفاخرون بتضمين مقصوراتهم ذكر ذلك!

ومن أقدم من عارض مقصورة ابن دريد أبو القاسم التنوخي الأنطاكي الذي كان حيا سنة 332هـ، ومن أحدثهم الدكتور أحمد درويش فيما ضمنه كتابا في النقد الأدبي الحديث درستُه عليه عام 1404=1984، بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة. وبين هذا وذاك وبعدهما من لا يُحصَون، أشهرهم أبو مدين الغوث -594هـ- الصوفي الأشهر، وأبو الحسن حازم القرطاجني -684هـ- الذي جعلها في 1003 بيت، وأبو مسلم البهلاني أكبر الشعراء العمانيين على الزمان -1338=1919- الذي جعلها في 391 بيت!

لقد صار للدريدية من الأثر مثل ما للامية العرب ولامية العجم وبانت سعاد

[1] عطار: ٢٠.

وغيرها، كما قال الأستاذ أحمد عبد الغفور عطار، وصدق- وتميز للمقاصير (القصائد المقصورة) كيان كالذي تميز للمعلقات واللاميات والمدائح النبوية وغيرها، فاستحقت أن يعتني بها الباحثون مثلما اعتنوا بهن، وأعجب ما ينبغي أن يذكر في حفزهم إلى ذلك، اقتصار الشعراء في إخراج قوافي مقاصيرهم، على الكلمات المقصورة دون المؤنثة بالمقصورة؛ فإنهم إذا اعتلُّوا لصنيع ابن دريد بسعة علمه ببنية المقصور، أفلا يدلهم صنيع الجاهلِيِّين على ذوقٍ لغوي مطلق، ينافس الرأي العلمي المقيد!

تَائِيَّةُ ابْنِ الْفَارِضِ

لأبي حفص عمر بن الفارض سلطان العاشقين (632-576=1235-1181)، مكانة عزيزة عند السالكين إلى رب العالمين ولاسيما المتصوفون؛ إذ نشأ بأسرة كريمة تصون العلم بالعمل، فسبق منذ شب إلى طلب علوم الحقيقة ثم علوم الطريقة، وحببت إليه العزلة حتى إنه رحل إلى مكة المكرمة -شرفها الله!- غيرَ حاج، وبقي فيها معتزلا الناس خمسة عشر عاما، ثم عاد إلى مصر بعدما تفجرت منه قصائده في عزلته تلك، مثلما يتفجر الماء من ينبوعه والغناء من عصفوره[1]!

وهل يرجو الناس إلا أن يرزقوا شاعرا مثله، تعلم فسلك، وتعفَّف فاستغنى، وأنصت فغنَّى- حتى تتعلق أسماعهم وأبصارهم وأفئدتهم، فيعوا ما لم يعوا، ويروا ما لم يروا، ويسمعوا ما لم يسمعوا:

"قَلْبِي يُحَدِّثُنِي بِأَنَّكَ مُتْلِفِي رُوحِي فِدَاكَ عَرَفْتَ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ

لَمْ أَقْضِ حَقَّ هَوَاكَ إِنْ كُنْتُ الَّذِي لَمْ أَقْضِ فِيهِ أَسًى وَمِثْلِي مَنْ يَفِي

مَا لِي سِوَى رُوحِي وَبَاذِلُ نَفْسِهِ فِي حُبِّ مَنْ يَهْوَاهُ لَيْسَ بِمُسْرِفِ

فَلَئِنْ رَضِيتَ بِهَا فَقَدْ أَسْعَفْتَنِي يَا خَيْبَةَ الْمَسْعَى إِذَا لَمْ تُسْعِفِ

يَا مَانِعِي طِيبَ الْمَنَامِ وَمَانِحِي ثَوْبَ السَّقَامِ بِهِ وَوَجْدِي الْمُتْلِفِ

[1] حلمي: ٤٨.

عَطْفًا عَلَى رَمَقِي وَمَا أَبْقَيْتَ لِي مِنْ جِسْمِيَ الْمُضْنَى وَقَلْبِي الْمُدْنَفِ

فَالْوَجْدُ بَاقٍ وَالْوِصَالُ مُمَاطِلِي وَالصَّبْرُ فَانٍ وَاللِّقَاءُ مُسَوِّفِي

لَمْ أَخْلُ مِنْ حَسَدٍ عَلَيْكَ فَلا تُضِعْ سَهَرِي بِتَشْنِيعِ الْخَيَالِ الْمُرْجِفِ

وَاسْأَلْ نُجُومَ اللَّيْلِ هَلْ زَارَ الْكَرَى جَفْنِي وَكَيْفَ يَزُورُ مَنْ لَمْ يَعْرِفِ

لَا غَرْوَ إِنْ شَحَّتْ بِغُمْضِ جُفُونِهَا عَيْنِي وَسَحَّتْ بِالدُّمُوعِ الذُّرَّفِ"[1]!

ولعله عرف من نفسه قدرته على إغراء المتصوفين، فاشتغل بتعليمهم وتأديبهم، حتى لقد نظم لهم السلوك دستورا يتطلعون إليه هم وغيرهم عجبا، ويتعلقون به طربا، ثم يستقل به المتصوفون دون غيرهم علما وعملا:

"سَقَتْنِي حُمَيَّا الْحُبِّ رَاحَةَ مُقْلَتِي وَكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتِ

فَأَوْهَمْتُ صَحْبِي أَنَّ شُرْبَ شَرَابِهِمْ بِهِ سُرَّ سِرِّي فِي انْتِشَائِي بِنَظْرَةِ

وَبِالْحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنْ قَدَحِي وَمِنْ شَمَائِلِهَا لَا مِنْ شَمُولِي نَشْوَتِي

فَفِي حَانِ سُكْرِي حَانَ شُكْرِي لِفِتْيَةٍ بِهِمْ تَمَّ لِي كَتْمُ الْهَوَى مَعَ شُهْرَتِي

وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيْتُ وَصْلَهَا وَلَمْ يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشْيَةِ

وَأَبْثَثْتُهَا مَا بِي وَلَمْ يَكُ حَاضِرِي رَقِيبٌ لَهَا حَاظٍ بِخَلْوَةِ جَلْوَتِي

وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ وَوَجْدِي بِهَا مَاحِيَّ وَالْفَقْدُ مُثْبِتِي

هَبِي قَبْلَ يُفْنِي الْحُبُّ مِنِّي بَقِيَّةً أَرَاكِ بِهَا لِي نَظْرَةَ الْمُتَلَفِّتِ

وَمُنِّي عَلَى سَمْعِي بِلَنْ إِنْ مَنَعْتِ أَنْ أَرَاكِ فَمِنْ قَبْلِي لِغَيْرِي لَذَّتِ

فَعِنْدِي لِسُكْرِي فَاقَةٌ لإِفَاقَةٍ لَهَا كَبِدِي لَوْلَا الْهَوَى لَمْ تُفَتَّتِ"[2]،

قصيدة طويلية تائية في وَاحِدٍ وستين وسبعمئة بيت، ملأت الدنيا وشغلت الناس، حتى تَقَرَّاها الشعراء على الزمان؛ فكان منهم من قاربها، وكان منهم من باعدها، حتى وضع فيهم محمد بو ذينة كتابه "تائية ابن الفارض ومعارضاتها"- سُميت التائية الكبرى، تمييزا لها من تائيته الصغرى:

"نَعَمْ بِالصَّبَا قَلْبِي صَبَا لِأَحِبَّتِي فَيَا حَبَّذَا ذَاكَ الشَّذَا حِينَ هَبَّتِ

سَرَتْ فَأَسَرَّتْ لِلْفُؤَادِ غُدَيَّةً أَحَادِيثَ جِيرَانِ الْعُذَيْبِ فَسَرَّتِ

مُهَيْمِنَةٌ بِالرَّوْضِ لَدْنٌ رِدَاؤُهَا بِهَا مَرَضٌ مِنْ شَأْنِهِ بُرْءُ عِلَّتِي

لَهَا بِأُعَيْشَابِ الْحِجَازِ تَحَرُّشٌ بِهِ لَا بِخَمْرٍ دُونَ صَحْبِي سَكْرَتِي

تُذَكِّرُنِي الْعَهْدَ الْقَدِيمَ لِأَنَّهَا حَدِيثَةُ عَهْدٍ مِنْ أُهَيْلِ مَوَدَّتِي

أَيَا زَاجِرًا حُمْرَ الْأَوَارِكِ تَارِكَ الْمَوَارِكِ مِنْ أَكْوَارِهَا كَالْأَرِيكَةِ

لَكَ الْخَيْرُ إِنْ أَوْضَحْتَ تُوضِحَ مُضْحِيًا وَجُبْتَ فَيَافِي خَبْتِ آرَامِ وَجْرَةِ

وَنَكَّبْتَ عَنْ كُثْبِ الْعُرَيْضِ مُعَارِضًا حُزُونًا لِحُزْوَى سَائِقًا لِسُوَيْقَةِ

وَبَايَنْتَ بَانَاتٍ كَذَا عَنْ طُوَيْلِعٍ بِسَلْعٍ فَسَلْ عَنْ حِلَّةٍ فِيهِ حَلَّتِ

---

[1] ابن الفارض: ١٥١.

[2] ابن الفارض: ٤٦.

وَعَرِّجْ بِذَيَّاكَ الْفَرِيقِ مُبَلِّغًا سَلِمْتَ عُرَيْبًا ثَمَّ عَنِّي تَحِيَّتِي"[1]،

التي كانت في ثلاثة ومئة بيت، انفرد بها التصوف العملي؛ فكأنه نظمها من قبل تائيته الكبرى، أو من بعدها؛ فإذا كان قد نظمها من قبلها فقد رغب في مزج التصوف العملي بالتصوف النظري تلطُّفًا. وإذا كان قد نظمها من بعدها فقد رغب في إفراد التصوف العملي عن التصوف العلمي تخفُّفًا.

نعم؛ لقد كان ابن الفارض من التملُّؤ بعلم التصوف والتمكن من فن الشعر، بحيث اجترأ على التغني بمبادئ التصوف ومنازله وغاياته ومقاماته وأحواله ومصطلحاته، متنقلا من أوضحها إلى أغمضها، ومن أسهلها إلى أصعبها، غير متحرج من العامة ولا متذمم من الخاصة، فاستحدث ما ربما كان هو الذي حمل بعض الباحثين عن أدب زمانه وما بعد زمانه، على أن يجعلوه نوعا من الشعر، سموه التائي، ثم جعلوا تائيته الكبرى غاية ما بلغه[2].

وعلى رغم ما في تصنيف الشعر بأروية قوافي قصائده من تَبَسُّط، يجب ألا ننكر أثر هذه القافية التائية المبذولة لكل من أرادها على كل ما يخطر له، في نشأة كلمات جديدة جديرة بالتأمل، وترويج أخرى قديمة، وسواء أصُنفت في مصطلحات التصوف العلمي، أم صُنفت في صفات التصوف العملي!

---

[1] ابن الفارض: ٣٣.

[2] قنديل: ٣٩٧.

مُطَوَّلَاتُ الْبَهْلَانِيِّ

لأبي مسلم ناصر بن سالم بن عديم البَهْلاني الرَّوَاحي العُمّاني (1277-1339=1864-1920)، ديوان شعر كبير، له فيه 8493 بيت، جعلها 258 قصيدةً الدكتورُ راشد بن علي الدغيشي محقق نشرة مكتبة الضامري العمانية الصادرة له في مجلدين عام 1436=2015، فكان متوسط طول القصيدة (متوسط أعداد أبياتها) 32.91 بيتا.

ولو كان راعى أنْ ليست القصائد من 9 إلى 133 غير قصيدة واحدة 1594 بيت، ولا القصائد من 187 إلى 196 غير قصيدة واحدة 261 بيت، ولا القصائد من 202 إلى 209 غير قصيدة واحدة 113 بيت، ولا القصائد من 226 إلى 233 غير قصيدة واحدة 519 بيت، ولا القصائد من 241 إلى 246 قصيدة واحدة 88 بيتا- لجعل قصائد البهلاني 106 فقط، لا 258.

ونحن إذا راعينا أن القصيدة الرابعة مشطَّرةٌ مسبَّعة البيت الواحد منها كأنه ثلاثة أبيات ونصف، جعلناها 251.5 بيت لا 95- والرابعة والأربعين والمئة مشطَّرةٌ مخمَّسة البيت الواحد منها كأنه بيتان ونصف، جعلناها 126 بيت لا 84- والثالثة والستين والمئة مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 238.5 بيت لا 159- والعاشرة والمئتين مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 171 لا 114- والخامسة والعشرين والمئتين مشطَّرةٌ مخمَّسة كذلك، جعلناها 255 بيت لا 170- ثم جعلنا أبيات الديوان كلها 9535 بيت لا 8493.

وإذا راعينا هذا وذاك وجب أن يكون متوسط طول القصيدة 89.95 بيتا، لا

32.91، وهو طول فارعٌ إلى متوسط طول القصيدة العربية على وجه العموم (12.62)[١]!

هذا طرف من أول قصيدته ذات الـ 1594 البيت:

"هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ تَسْبِيحُ فِطْرَتِي وَلِلَّهِ إِخْلَاصِي وَفِي اللهِ نَزْعَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ذَاتِي تَجَرَّدَتْ وَهَامَتْ بِمَجْلَى النُّورِ عَيْنُ حَقِيقَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ضَاءَتْ فَأَشْرَقَتْ بِأَنْوَارِ نُورِ اللهِ نَفْسُ هُوِيَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ فِي كُلِّ لَحْظَةٍ بِأَسْرَارِ سِرِّ الْجَمْعِ جَمْعُ تَشَتُّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ ذَرَّاتُ عَالَمِي خَوَاتِمُهَا بَدْءٌ كَعَالَمِ ذَرَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ هَبَّتْ فَشَاهَدَتْ بُرُوقَ جَلَالٍ مِنْ أَنَا اللهُ غَيْبَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ شَاهَدَتِ اسْمَهُ فَتَاهَتْ بِأَفْنَاءِ الْفَنَاءِ أَنِيَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ فَقْرِي مُحَقِّقٌ غِذَائِي وَذُلِّي بِاسْمِهِ عَيْنُ عِزَّتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ نُورُ جَلَالِهِ بِهِ احْتَرَقَتْ آفَاتُ نَفْسِي وَنَشْأَتِي

هُوَ اللهُ بِسْمِ اللهِ أَسْرَارُ إِسْمِهِ بِهَا صَعِقَتْ عَنِّي شَيَاطِينُ شَهْوَتِي

وهذا طرف من أول قصيدته ذات الـ 519 البيت:

"سُبْحَانَ ذِي اللُّطْفِ بِسْمِ اللَّهِ بِاللَّهِ كَمْ كُرْبَةٍ حَلَّهَا لُطْفٌ مِنَ اللهِ

سُبْحَانَ ذِي الْمَنِّ لَمْ أَرْفَعْ إِلَيْهِ يَدِي فَقْرًا فَلَمْ يُغْنِنِي مَنٌّ مِنَ اللهِ

[١] الثقافي: القرص المدمج؛ فهو ما خلص لنا من قسمة الأبيات المعتبرة، على قصائدها.

سُبْحَانَ ذِي الْفَتْحِ لَا يَنْفَكُّ يُدْرِكُنِي فِي كُلِّ مُنْغَلِقٍ فَتْحٌ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي النَّصرِ كَمْ ظُلْمٍ مُنِيتُ بِهِ فَقَامَ بِالْعَدْلِ لِي نَصْرٌ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الْوَهْبِ وَهَّابٌ بِلَا سَبَبٍ فِي السِّرِّ وَالْجَهْرِ لِي وَهْبٌ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الْفَضْلِ تَغْشَانِي فَوَاضِلُهُ مِنْ أَوْجُهٍ كُلُّهَا فَضْلٌ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الْبِرِّ وَالْإِحْسَانُ مُتَّصِلٌ عَلَى الْخَصَائِصِ بِي بِرٌّ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الْبَسْطِ لَمْ أَبْسُطْ إِلَيْهِ يَدِي إِلَّا انْبَسَطْتُ عَلَى بَسْطٍ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الْفَيْضِ وَالْآلَاءِ مَا نَضَبَتْ مِيَاهُ وَفْرِي عَلَى فَيْضٍ مِنَ اللّٰهِ

سُبْحَانَ ذِي الطَّوْلِ كَمْ ضَرَّاءَ بَدَّلَهَا نَعْمَاءَ قَبْلَ الدُّعَا طَوْلٌ مِنَ اللّٰهِ"!

وهذا طرف من أول مقصورته ذات الـ 393 البيت:

"تِلْكَ رُبُوعُ الْحَيِّ فِي سَفْحِ النَّقَا تَلُوحُ كَالْأَطْلَالِ مِنْ جِدِّ الْبِلَى

أَخْنَى عَلَيْهَا الْمِرْزَمَانِ حِقْبَةً وَعَاثَتِ الشَّمْأَلُ فِيهَا وَالصَّبَا

مُوحِشَةً إِلَّا كِنَاسَ أَعْفَرٍ وَمَجْثَمَ الرَّأْلِ وَأُفْحُوصَ الْقَطَا

عَرِّجْ عَلَيْهَا وَالِهًا لَعَلَّهَا تُرِيحُ شَيْئًا مِنْ تَبَارِيحِ الْجَوَى

نَسْأَلُهَا مَا فَعَلَتْ قُطَّانُهَا مُذْ بَايَنُوهَا ارْتَبَعُوا أَيَّ الْحَشَا

هَيْهَاتَ أَقْوَتْ لَا مُبِينَ عَنْهُمُ لِمُحْتَفٍ بِشَأْنِهِمْ غَيْرُ الصَّدَى

تَرَبَّعَ الْآنِسُ مِنْ أَرْجَائِهَا وَاسْتَأْنَسَتْ بِهَا الظِّبَاءُ وَالْمَهَا

فَقِفْ بِنَا عِنْدَ غُصُونِ بَانِهَا نُشَاطِرُ الْوُرْقَ الْبُكَاءَ وَالْأَسَى

بِحَيْثُ أُهْرِيقُ بَقَايَا دَمْعَتِي وَأُتْبِعُ النَّفْسَ إِذَا الدَّمْعُ انْقَضَى

إِنَّ مِنَ الْحَقِّ عَلَى مَدَامِعِي أَنْ تَسْبِقَ السُّحْبَ عَلَى رَبْعٍ عَفَا"!

عجبا لهذا الشاعر، عجبا أيَّ عجب، كأنه المغترف من بحر، لا غيره!

عجبا له مشتغلا بذكر الحق -سبحانه، وتعالى!- حَفيًّا، أو مشغولا باختبار الدنيا الدنيئة أَبيًّا، يلتزم هناك ترديد اسم الحق -سبحانه، وتعالى!- وبعض ما يتحبب به إليه، ويسلك هنا من وصف الدنيا مسلك غيره ولاسيما ابن دريد في مقصورته؛ فلا يُسفّ هناك ولا ينقطع، ولا يتأخر هنا بل ربما تقدم!

عجبا له، ما أعظم موهبته، وما أوسع تجربته، وما أبلغ مأثرته!

الْإِلْيَاذَةُ الْإِسْلَامِيَّةُ

الإلياذة قصة شعرية يونانية طويلة جدا، عن بطولات بعض القادة المتقاتلين بجيوشهم الجرارة قبل مئات السنين من الميلاد، ربما نظم منها أحد الشعراء المعروفين أو المظنونين (هوميروس)، ولكنها أتيحت بعدئذ للشعراء الشعبيين الذين تغنوا بها للناس في مجتمعاتهم، وزادوا فيها شيئا فشيئا، حتى صار لها كيان شعري هائل، أغرى بترجمتها بعض أدباء العرب منذ أواخر القرن الميلادي التاسع عشر وأوائل العشرين؛ فافتتن سائر الأدباء، حتى ذكر سيد قطب -ت:1966- أن قارئها: "يحس بالعبادة للطبيعة، والفتنة بالجمال، والنشوة بالحركة، الحركة العنيفة التي لا تقر ولا تهدأ، في اللذة والألم وفي السعادة والشقاء والحب والبغضاء. ويعيش في ذلك الجو المرفرف الطليق الذي هو مزاج من العرائس والجنيات ومن المفاتن والشهوات ومن المكايد والمجازفات ومن الطبيعة الساحرة الفاتنة الحية الفائضة بالحياة المتجاوبة مع كل شيء في هذا الكون الكبير! إنها حياة تشوق وتعجب وتثير الحس والوجدان"[1]، وتمنى أن لو كان في العربية مثلها؛ فأَذْكَرَنَا ما غَصَّ به محب الدين الخطيب -ت:1969- أحد دعاة الجامعة الإسلامية، حين وجد إكبارَ الشاهنامة الفارسية (شبيهة الإلياذة اليونانية)، على ما فيها من تمجيد الأباطيل، وغفلة شعراء العرب عن تمجيد سيرة رسول الله -صلى الله عليه، وسلم!- وصحبه -رضي الله عنهم!- الذين أقاموا بالحق والخير والجمال الدين والدنيا معا؛ فكلم في ذلك أحمد شوقي أمير الشعراء -ت:1932- فلم يزد على أن أخرج كتيبه "دول الإسلام وعظماء التاريخ"! ثم كلم أحمد محرم -ت:1945- فأجابه

---

[1] قطب: ١٩.

إلى ما سماه "ديوان مجد الإسلام"، أو "الإلياذة الإسلامية"، الذي جعله في 5185 بيت، ونشر منه في صحيفة الفتح ومجلة الأزهر، ثم جمعه وقدمه لينشر، فلم ينشر إلا بعد موته وقد تَصَرَّمَتْ منذ أنجزه ثلاثون عاما، فكأنما وجد الموت مرتين!

أَحْمَدُ مُحَرَّمْ

في كلمته المنشورة 30/7/1945، بالعدد 630 من مجلة الرسالة المصرية الغراء، ذكر إبراهيم دسوقي أباظة -ت:1953- وزير المواصلات بحكومة محمود فهمي النقراشي -ت:1948- أن محمود سامي البارودي-ت:1904- لم يمت حتى ألقى مقاليد الشعر العربي إلى أحمد شوقي -ت:1932- وحافظ إبراهيم -ت:1932- وأحمد محرم -ت:1945- وخليل مطران -ت:1949- وأحمد الكاشف، ت: 1948! وبرغم الأصول الشركسية والتركية التي تجمع أباظة وهؤلاء الشعراء جميعا معا إلا خليل مطران، ينبغي أن يبتهج كل عربي بلغته التي خلبت لبهم وملأت حياتهم فكانت شعارهم وبقيت مجدهم!

لقد صنع بأحمد محرم أبوه خيرا إذن حين أبقاه في بيته الواسع الهادئ الصالح من مدينة الدلنجات بمديرية البحيرة (محافظة البحيرة) من شمال مصر، واستقدم له من علَّمه علوم العربية وآدابها وعلوم الإسلام وآدابه، حتى اختلطت بروحه وطموحه، فنشأ عروبيا إسلاميا لا يتأخر عما يخدم العروبة والإسلام، ولا يشغل عنه نفسه بأباطيل المعيشة، حتى لقد بقي بالمديرية نفسها بعد وفاة أبيه -وإن انتقل فيها إلى دمنهور- واصطنع لنفسه بها مجلسا جامعا يرتاده المتَثقفون، فيتنازعون الأفكار العربية الإسلامية فنيةً وعلميةً، ويتواصون بها شفاهيّةً وكتابيّةً، حتى تسامع بهم الناس، فوفد عليهم محب الدين الخطيب (داعية الجامعة

الإسلامية)، داعيا إلى نظم ملحمة عربية إسلامية كالإلياذة اليونانية والشاهنامة الفارسية؛ فكانت الإلياذة الإسلامية (ديوان مجد الإسلام).

لم نكن قد رأينا كتّاب هذه الإلياذة الإسلامية التي اكتملت عام 1933 تقريبا، ولم تنشر إلا بعد ثلاثين عاما من اكتمالها، ولكننا سمعنا أنها قصيدة واحدة من عشرات آلاف الأبيات، وأن أصحاب أحمد محرم من الشعراء قد أعانوه عليها؛ فازدادت علينا غموضا وأسطورية، وازددنا لها هيبة وإكبارا!

دِيوَانُ مَجْدِ الْإِسْلَامِ

لما كنت بمنقطع من مكتباتي الورقية المقصودة، طلبت كتّاب الإلياذة الإسلامية (ديوان مجد الإسلام) رقميًّا، فعثرت له على نشرة مؤسسة هنداوي المصرية للتعليم والثقافة، عام ٢٠١٢، وإذا هي تسع وخمسون وأربعمئة صفحة (٤٥٩)، من القطع المتوسط الغالب، خمسٌ منها للغلاف وتكراراته وبيانات النشرة، ثم ستٌّ لفهرس عناوين القصائد، ثم ثمانٍ وأربعون وأربعُمئة للقصائد (٤٤٨)، ثلاثٌ منها انفردت بها ثلاثة عناوين: "مطلع النور الأول من أفق الدعوة الإسلامية"، و"عام الوفود"، و"السرايا"، انقسم بها الديوان على ثلاثة أقسام- وسبعٌ وستون تَفَرَّغتْ للفواصل؛ فخلصت للقصائد أنفسها ثمانٍ وسبعون وثلاثمئة صفحة (٣٧٨)، تفاوت ما طُبع بالصفحة الواحدة منها، بين بيت واحد (١)، وسبعة وعشرين (٢٧).

اشتمل قسم الديوان الأول (مطلع النور الأول من أفق الدعوة الإسلامية)، على إحدى عشرة ومئة قصيدة (١١١)، بشطر بيت وخمسة وأربعين وثمانمئة وثلاثة آلاف بيت

(3845.5)- وقسمه الثاني (عام الوفود)، على عشرين قصيدة (٢٠)، بثمانية وتسعين وأربعمئة بيت (498)- وقسمه الثالث (السرايا)، على إحدى وثلاثين قصيدة (٣١)، ببيتين وأربعين وثمانمئة بيت (842)؛ فاكتملت القصائد اثنتين وستين ومئة (١٦٢)، بشطر وخمسة وثمانين ومئة وخمسة آلاف بيت (٥١٨٥.٥)!

فإن أكن أهملت قَبْلًا ذكر شطر البيت (0.5)، مع هذه الخمسة والثمانين والمئة والخمسة الآلاف (5185)- فإنما فعلت ذلك لحاجة ذكره إلى توجيهه، ولم يكن له عندئذ من مجال، فأما وقد اتسع له هنا المجال فقد لزم التنبيه على أن أربع القصائد الحادية والثلاثين، والحادية والأربعين، والستين، والثالثة والثمانين (31، و41، و60، و83)، إنما هي من الشعر المشطَّر (المبني على أبيات مقطوعية، ذوات أشطر مهندسة هندسة داخلية وِتْرِيَّة)، لا العمودي الذي كانت منه سائر القصائد، وأنه لا سبيل إلى تعميم الكلام على أبيات القصائد إلا بقياس هذه الأبيات المشطرة المقطوعية بمقياس الأبيات العمودية؛ ومهما تكاملت أعداد الأشطار الوترية بين تلك القصائد، لم نعدم تفلُّت شطر لا يجد ما يُكامله، وقد كان!

عَرُوضُ مَجْدِ الْإِسْلَامِ

انتظمت أبياتُ قصائد كتاب الإلياذة الإسلامية (ديوان مجد الإسلام) الاثنتين والستين والمئة (162)، بتسعة الأبحر الآتية مرتبةً: الكامل (40 قصيدة)، فالطويل (33 قصيدة)، فالوافر (29 قصيدة)، فالخفيف (19 قصيدة)، فالبسيط (16 قصيدة)، والرمل (16 قصيدة)، فالمتقارب (6 قصائد)، فالسريع (قصيدتين اثنتين)، فالمجتث (قصيدة

واحدة).

وفي سياق رحلة الشعر العربي التي وصفناها من قبل بمقالنا: "رِحْلَةُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي بُحُورِ الشِّعْرِ: طَرَفٌ مِنْ تَكْمِلَةِ عَمَلِ الْخَلِيلِ بْنِ أَحْمَدَ"[1]، يتضح أن الكامل قد تقدم إلى المنزلة الأولى في هذا الكتاب من الثانية في الشعر العربي على وجه العموم، والطويل قد تأخر إلى الثانية عن الأولى، والوافر قد تقدم إلى الثالثة من الرابعة، والخفيف قد تقدم إلى الرابعة من الخامسة، والبسيط قد تأخر إلى الخامسة عن الثالثة، والرمل قد تقدم إلى الخامسة من التاسعة، والمتقارب قد تقدم إلى السادسة من الثامنة، والسريع قد تأخر إلى السابعة عن السادسة، والمجتث قد استقر في الثامنة وقد كان في الحادية عشرة، وألا وجود للرجز والمنسرح والهزج والمديد والمتدارك والمقتضب والمضارع، التي كانت بترتيبها هذا من الشعر العربي على العموم، في المنازل السابعة والعاشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة والرابعة عشرة والخامسة عشرة والسادسة عشرة.

ولا ريب في دلالة ذلك على ارتياح شاعرنا إلى تسعة الأبحر التي انتظمت بها أبيات قصائده، واستغنائه بها عما سواها، ولاسيما أنه استطاع أن ينوعها وزنا وقافية، على أربع عشرة ومئة صورة، بين أقصر قصائده ذات الستة الأبيات الخفيفيّة الوزن الوافية الصحيحة العروض والضرب، الرائيّة القافية المفتوحة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالألف- وأطولها ذات الخمسة والأربعين والمئة البيت الكامليّ الوزن التام الصحيح العروض والضرب، الميميّ القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو.

[1] صقر، ٢٠١٧ (أ): الفقرة ٠٧.

لُغَةُ مَجْدِ الْإِسْلَامِ

هذه "فِي دَارِ الْأَرْقَمِ بْنِ أَبِي الْأَرْقَمِ"، أقصر قصائد الإلياذة الإسلامية (ديوان مجد الإسلام)، ذات الستة الأبيات الخفيفية الوزن الوافية الصحيحة العروض والضرب، الرائية القافية المفتوحة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالألف:

"وَدَعَا الْأَرْقَمُ اسْتَجِبْ تِلْكَ دَارِي تَسَعُ الدِّينَ مُحْرَجًا مَحْصُورَا

وَافِهَا وَاجْمَعِ الْمُصَلِّينَ فِيهَا عُصْبَةً إِنْ أَرَدْتَ أَوْ جُمْهُورَا

وَأَتَى ابْنُ الْخَطَّابِ يُؤْمِنُ بِاللّٰهِ وَيَخْتَارُ دِينَهُ الْمَأْثُورَا

قَالَ كَلَّا لَنْ يُعْبَدَ اللّٰهُ سِرًّا وَيُرَى نُورُ دِينِهِ مَسْتُورَا

أَخْرُجُوا فِي حِمَى الْكِتَابِ أُسُودًا وَاطْلُعُوا فِي سَنَا النَّبِيِّ بُدُورَا

ذَلِكُمْ بَيْتُكُمْ فَصَلُّوا وَطُوفُوا لَا تَخَافُنَّ مُشْرِكًا أَوْ كَفُورَا"[1].

وهذه ستة أبيات كتلك، من أول "غَزْوَةُ الْحُدَيْبِيَةِ"، أطول قصائد الكتاب نفسه، ذات الخمسة والأربعين والمئة البيت الكاملي الوزن التام الصحيح العروض والضرب، الميمي القافية المضمومة المجردة الموصولة بالواو:

"مِنْكَ الْحَنِينُ وَمِنْهُ مَا هُوَ أَعْظَمُ لَوْ يَسْتَطِيعُ أَتَاكَ لَا يَتَلَوَّمُ

اَلْبَيْتُ أَنْتَ بِهِ أَحَقُّ وَإِنْ أَبَى مِنْ أَهْلِ مَكَّةَ جَاهِلٌ لَا يَعْلَمُ

مَا أَصْدَقَ الرُّؤْيَا وَأَقْرَبَ حِينَهَا فَاصْبِرْ عَلَى ثِقَةٍ وَرَبُّكَ أَكْرَمُ

---

[1] محرم: ٢٠.

إِنْ يَخْلُ مِنْهَا الْيَوْمُ فَالْغَدُ بَعْدَهُ بِالْخَيْرِ وَالرِّضْوَانِ مِنْهَا مُفْعَمُ

سِرْ يَا رَسُولَ اللهِ جُنْدُكَ بَاسِلٌ وَقُوَاكَ مُحْصَدَةٌ وَرَأْيُكَ مُحْكَمُ

آثَرْتَ رَبَّكَ وَحْدَهُ لَا تَشْتَكِي فِيهِ مِنَ الْأَهْوَالِ مَا تَتَجَشَّمُ"[1].

ولا يخفى ما فيهما من طلاقة حفيٍّ بالحكي وسلاسة خبيرٍ بالنظم.

نعم، فأما حفاوته بالحكي ففي اختيار الأحداث وتنسيق بعضها على بعض واصطناع الحوار ودقة توزيعه على أطرافه، حتى إنه كان إذا لم يجد غير طرف واحد نصب له من نفسه طرفا آخر يحاوره حوار صاحبه الذي لم يتخلف عنه قط! ولا يخلو من مراعاة ذلك اتصالُ الأحداث القائمة بأحداث سابقة ولاحقة اتصال حلقات السلسلة الواحدة، يتذكرها من يعرفها، ويتخيلها من يجهلها، ولاسيما أن يقترن مطلع القصيدة الأولى بواو عطف ليس فيها قبلها ما تعطف عليه!

وأما خبرته بالنظم ففي المزاوجة بين الكلمات والتعبيرات، بحيث يجاوب بعضها بعضا، لتمتلئ بها أشطار الأبيات من غير إفراط ولا تفريط، ولاسيما كلمات أواخرها التي تُتوِّجها. فإن كان من شبهة في استدعاء "مَحْصُورَا" في الأولى لـ"مُحْرَجًا "، و"كَفُورَا" لـ"مُشْرِكًا"، و"لَا يَعْلَمُ" في الثانية لـ"جَاهِلُ"- فَنَدَّهَا ما في الحَصْر من إحاطة خارجية تنضاف إلى ما في الحَرَج من ضيق داخلي، وما في الكُفْر من جُحود ينضاف إلى ما في الإشراك من ضلال، وما في عدم العلم من فِقدان ينضاف إلى ما في الجهل من طَيش.

---

[1] محرم: ٢٠٤.

ما أكثر ما عرضت لعلاقة الشعر بالموسيقى حتى قلت للموسيقيين: "لولا الغناء لم يكن الشعر، ولولا المغني لم يكن الشاعر"[١]، عنوان مقال جعلته المحور الذي يدور بهذه العلاقة وتدور به، ثم اتخذته لهم وحدهم مدخلا إلى دراسة علم العروض، ثم جعلته لغيرهم من طلاب علم العروض مثلما جعلته لهم.

ولقد اشتغلت قديما بنقد قضية التأثير والتأثر من داخل الشعر العربي ومن خارجه؛ فأما القضية من داخله فمن حيث يؤثر عروضه في لغته ولغته في عروضه، وأما القضية من خارجه فمن حيث تؤثر الموسيقى في نظامه ونظامه في الموسيقى؛ وفي هذا النقد من دقة الملاحظة وسعة الإحاطة، ما لا ينقضي منه عجب المُتعجِّلين[٢]!

ثم رأيت الاشتغال بالإنصات إلى صوت الطبيعة الإنسانية أهم وأجدى من الاشتغال بالتفتيش عن أدلة الريادة والفرح بقَصَب السبق؛ فاطرحت عني نقد قضية التأثير والتأثر إلى نقد ظاهرة الحَرَاك الحَيَوِيّ العامّ؛ عسى أن يكون في هذا النقد من رَجاحة المُساكنة وطول التأمُّل، ما لا ينقضي منه عجب المُتأنِّين!

ومن مظاهر ظاهرة الحَرَاك الحَيَوِيّ العربي العامّ، تطور المعزوفة الموسيقية والقصيدة الشعرية جميعا معا: فأما المعزوفة فتطورت من الدَّوْرة المفردة المتكررة، إلى النَّوْبة المركبة

---

[١] صقر، ٢٠١٤.

[٢] صقر، ٢٠٠٠.

المحددة[1]، ثم السِّيمْفونية المطلقة المتكاملة[2]- وأما القصيدة فتطورت من العمودية المتعددة المتشابهة، إلى الموشحة المركبة المحددة، ثم الحُرَّة المطلقة المتكاملة، من غير أن يعني ذلك أن تَتَمَاحَى الأطوار؛ إذ لا يفتأ بعضها يعاصر بعضا، معاصرة لا تنفي تطوره عنه، ولكنها تثبت اختلاف الأذواق الفنية[3]!

تستولي على أسماعنا المعزوفة السِّيمفونيَّة والقصيدة الحُرَّة كلتاهما، مدة مديدة، تختلف في كل منهما حركاتها وتأتلف وتتدافع وتتكامل من غير أن يعوق بعضها بعضا فيتعثر انطلاقها وتحتبس أصواتها. وهو شأو فني بطين، لم تبلغه المعزوفة حتى استهلكت الموسيقيين النَّوْبةُ والدَّوْرةُ، ولا القصيدة حتى استهلكت الشعراءَ المُوَشَّحةُ والعَمودِيَّةُ!

وإذا جاز لي أن أترك للموسيقيّين العرب تحديد أصحاب المعزوفات السيمفونية، وجب عليَّ أن أدعي لمحمود درويش (1941-2008)، توفيقه بكتابه "جدارية محمود درويش"، إلى نظم القصيدة العربية الحرة التي تتبوأ من الشعر ما تتبوؤه المعزوفة السيمفونية من الموسيقى!

جِدارِيَّةُ مَحْمُودْ دَرْوِيشْ

أعوام ١٩٨٤ و١٩٩٨ و٢٠٠٨، عَجَزَ عن عَمَلِهِ قلبُ محمود درويش؛ نخضع للجراحة المفتوحة ثلاثَ مرات، نجا من الأولين، ثم كانت الثالثة هي الثابتة؛ رحمه الله، وطيب ثراه!

---

[1] عبد الجليل: ٥٤.

[2] السيسي: ١٢٤.

[3] صقر، ٢٠٠٠: ٣٥٢-٣٥٤.

لقد بَغَتَه في المرة الأولى خطرُ الجراحة، ثم وَجَدَ في المرة الثانية أَثَرَ الموت، فلما نجا ثُمَّ حضرَته المرةُ الثالثة قاسَها على الأوليين، فأخّر إلى ما بعدها تكملةَ بعض أعماله، ووثّق عقدَ بعض مواعيده، فحالَ دون أَمَلِه أجلُه، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم!

بعدما زال عنه أثر الموت عام ١٩٩٨، انقطع عام ١٩٩٩ لنظم قصيدة طويلة، يحكي فيها قصة معاناته، ويتأمل أحواله، ويفرح بنجاته، ويوصي أحبابه، سمّاها "جدارية محمود درويش"، زعم زاعمٌ أنها منسوبة إلى جدار ما بين الحياة والموت الذي يبنيه للفنان فنُّه ويخلِّد ذكرَه[1]، ولا يمتنع مع ذلك أن تكون مشبهة بالرسمة الفنية التشكيلية التي تُبسط على الجدار المحيط كله، فيرتع منها الفنان كل مرتع، ويتملَّأ بها أفق الناظر، ويتسرَّى همه!

وقد نشرتها له كتابًا عام ٢٠٠٠، مكتبةُ رياض الريس البيروتية، ثم ضمَّنتها غُرةَ عام ٢٠٠٩ (بعد أربعة أشهر من وفاته)، ما سمته "الأعمال الجديدة الكاملة"، بعدما سبقتها "كلمة" -لعلها المجلة التونسية- إلى نشر الجدارية وحدها في أربعينِه (اليوم الأربعين من وفاته)! وقد قابلت بين النشرتين، فوجدت بنشرة "كلمة" من إسقاط الأسطر وإقحام ما ليس منها وتشويه التشكيل والترقيم وإهمال التقسيم، ما لا مزيد عليه للشامت، فكيف بالمعزي!

ثم وجدت لمحمود درويش بشبكة المعلومات، لقاء تونسيا طويلا، ألقى فيه جداريته كلها، فتأكد لي ما رأيته بينها وبين المعزوفة السيمفونية التي تؤدى في لقاء واحد طويل كذلك، من تواز فني، تتجاريان فيه تشعُّبًا وتكاملا. وخطر لي أن أقابل بين نشرتي القصيدة الإلقائية الصوتية والكتابية الورقية، فوقفت من فروق ما بين إلقاء الشعر العربي الحديث وكتابته عموما، وما بين ذلك عند محمود درويش خصوصا- على ما يستحق أن تفرد له

---

[1] العمراوي: د.ب.

إِنْشَادُ الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

ذكر سيبويه -ت:180- أن الشعر "وضع للغناء والترنم"، ثم أقبل يذكر مذاهب العرب في إنشاده، فكانت ثلاثة: الترنم، والنثر، والتوسُّط، وهذا الثالث إما على جهة "الغلو"، أو على جهة "التعدي"، وعليهما يدل اسماهما! فأما في الترنم فيتغنون، ويحرصون على بعض ما يختص به الشعر مما يعينهم على الترنم. وأما في النثر فلا يميزون الشعر بشيء. وأما في التوسط فلا يتغنون بالشعر، ولكنهم يحرصون على بعض ما لا يفعلون في النثر[١].

ثم جاء ابن جني -ت: 392- فنبه على مذهبين للعرب في إنشاد الشعر: مذهب الجفاة الفصحاء، ومذهب المتغنين المترنمين؛ فأما هؤلاء فيقيمون العروض ولا يبالون بما يفعلون باللغة في سبيل ذلك، وأما أولئك فيقيمون اللغة ولا يبالون بما يفعلون بالعروض في سبيل ذلك[٢]!

نعم؛ وقد تحصَّل لي من استبطان ذلك كله، أن الشعر العربي أنشد على أربعة أوجه:

١ الإنشاد الخالي: الذي لا يُقِيم فيه المؤدي لا العروض ولا اللغة؛ فهو كأنه متعلم يريد فك الخط، وتسميته إنشادا تجوُّز!

٢ الإنشاد اللغوي: الذي يُقِيم فيه المؤدي اللغة دون العروض؛ فهو كأنه ممثل يريد

---

[١] سيبويه: 204/4، وما بعدها.

[٢] ابن جني: 333/١، وما بعدها.

توصيل المعنى، وتسميته إنشادا تجوُّز كذلك!

٣ الإنشاد العروضي: الذي يقِيم فيه المؤدي العروض دون اللغة؛ فهو كأنه موسيقي يريد توصيل اللحن!

٤ الإنشاد الممتزج: الذي يقِيم فيه المؤدي العروض واللغة جميعا معا؛ فهو كأنه مغنٍّ يريد توصيل المعنى واللحن[1].

عن إحدى نساء الأغاني أنها قالت: "سَمِعْتُ عَبْدَ اللهِ بْنَ مُسْلِمِ بْنِ جُنْدَبٍ، يُنْشِدُ زَوْجي قَوْلَ قَيْسِ بْنِ ذَرِيحٍ:

إِذا ذُكِرَتْ لُبْنى تَأَوَّهَ وَاشْتَكى تَأَوُّهَ مَحْمومٍ عَلَيْهِ الْبَلابِلُ

يَبيتُ وَيُضْحي تَحْتَ ظِلِّ مَنيَّةٍ بِهِ رَمَقٌ تَبْكي عَلَيْهِ الْقَبائِلُ

قَتيلٌ لِلُبْنى صَدَّعَ الْحُبُّ قَلْبَهُ وَفِي الْحُبِّ شُغْلٌ لِلْمُحبّينَ شاغِلُ

فَصاحَ زَوْجي: أَوَّهْ! واحَرَباهْ! -أو سَلَباهْ!-

ثُمَّ أَقْبَلَ عَلى ابْنِ جُنْدَبٍ، فَقالَ: وَيْلَكَ! أَتُنْشِدُ هذا كَذا!

قالَ: فَكَيْفَ أُنْشِدُه؟

قالَ: لِمَ لا تَتَأَوَّهُ كَما يَتَأَوَّهُ، وَتَشْتَكي كَما يَشْتَكي"[2]!

فلم أرتب في أن بين إنشاد ابن جندب وما أراده زوج المرأة الراوية، مثل ما بين

[1] صقر، ٢٠١٨.

[2] الأصفهاني: ٨/١٢٥-١٢٦.

المذاهب الثلاثة الأولى والرابع؛ فإنه دونها أَمْثَلُ ما يكون الإنشادُ وأَصْدَقُه!

كِبَارُ مُنْشِدِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ

حدثنا أستاذنا الدكتور عبد الصبور شاهين -وقد كان عمل أول حياته بالتثقيف الإذاعي الإلقائي- عن الأستاذ عبد الوارث عسر، أنه كان يدعي بكتابه "فن الإلقاء"، ما لا يستحق، وكأنه ضجر به -وربما أحرجه وهو النجم الساطع، عن بعض تلك الأعمال- ولأستاذنا الدكتور شاهين نفسه صوت أكبر من صوت الأستاذ عسر وأحسن، ولكن هيهات أن يقوم لأدائه!

لم يوهب الأستاذ عسر صوتا كبيرا حسنا، بل مهارة كبيرة حسنة بسياسة ما أوتي، وهو من الممثلين في هذا مثل عبد الحليم حافظ من المغنين، الذي ذكر عن نفسه في إحدى صَدَقاته المعدودات، أنه صغير الصوت إلى قرينه محرم فؤاد الكبير الصوت الحسَنه، فأشار -ونصدقه- أنه أمهر بسياسة صوته من محرم!

وقرين عسر من الممثلين حمدي غيث الكبير الصوت الحسَنه، الذي شاركه في الأمسية المحمدية[1]، ولكنه على عكس ما كان بين عبد الحليم ومحرم، فلج في الأمسية على عسر وغيره، فعجبت أن لم يتفرغ لإنشاد الشعر، فقد حيز له بحذافيره، ثم كفكفتُ من عجبي؛ فهو من مخضرمي المسرحيّين، الذين ملؤوا الدنيا بما لم ندرك من الأداءات الكبيرة!

وأعجب ما في حمدي غيث أنه بقي له صوته كبيرا حسنا طوال حياته، على حين أنكرنا

[1] المصري: أمسية البردة المسجلة.

أصوات غيره ممن ذاع لهم صيت، كالشيخ مصطفى إسماعيل من قراء القرآن، وعبد المطلب من المغنين، اللذَين كنت أعجب لتقدير الناس لهما تقديرا كبيرا، من حيث "أَسْمَعُ صَوْتًا، وَلَا أَرَى فَوْتًا"، حتى طلع علينا "اليوتيوب" -أطال الله في النعمة بقاءه!- فإذا صوتاهما في شبابهما يتدفقان حين ينطلقان، من خلايا جسميهما كلها جميعا معا، وكأن الكائنات كلها تشاركهما في صوتيهما عندئذ من كل حدب وصوب، جميعا معا!

كذلك كان لمحمود ياسين صوت كبير حسن، أنطق به أعمالا كثيرة، ولكنني لم أقدره قدره حتى أعاد التلفاز المصري عرض مسرحية "ليلى والمجنون"[1]، لصلاح عبد الصبور، وكذلك قدره زملاؤه، حتى سمعت بعضهم يذكر أنه أزال عنه التباس القاف بالكاف، بكلمة كأنها من حكم الأوائل: "الْكَافُ مِنَ الْفَكِّ، وَالْقَافُ مِنَ الْحَلْقِ"!

وقد استطاع الأستاذ فاروق شوشة صاحب البرامج الثقافية الشهيرة الخالدة، أن يقتحم على ذوي الأصوات الكبيرة الحسنة، حتى صار الإعلاميون يتبرَّكون بصوته، يأخذ هذا من أداءاته، ويستعمله ذاك في أداءاته؛ فملأ الدنيا وشغل الناس، وبجواره صوت أكبر منه وأحسن، طويل الصمت بمكتبه من قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة، لا يطلب حظا ولا يرضى عن حظ، ولا يعرفه غير الصادقين من زملائه والنابهين من تلامذته والباحثين من غيرهم، صوت أستاذنا الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم، الذي أراد في صباه أن يقرأ للناس به القرآن، فلما لم يتيسر له زهد فيه!

وفي أثناء ذلك كله نشأ محمود درويش كما شاء، جسما رشيقا ووجها وسيما وقولا بليغا وصوتا كبيرا حسنا وثوبا أنيقا -تلك خمسة كاملة- فظلمهم، وعفّى على آثارهم، حتى

---

[1] المصري: ليلى والمجنون المسجلة.

صار هو المسرحية والممثلين، والمعزوفة والموسيقيين، والأغنية والمغنين؛ فوجب أن يُفرد بالنظر!

صَوْتُ مَحْمُودْ دَرْوِيشْ

لا يكون الصوت كبيرًا حتى يكون قويَّ البُنيان رَحيبَه، ولا حسنًا حتى يكون عذبَ الأنغام خَصيبَها، ولا كبيرًا حسنًا معًا حتى يكون سَلِسَ الحركة دافقَها، مثلَ صوت محمود درويش!

يخرج من محمود درويش صوتُه أصيلا دائما، لا يعرف الصوت الزائف الذي يسميه الملحِّنون "مُسْتَعَارًا"، مثلما أعرفه أنا مثلا: أكلم الناس بصوتي الأصيل، وأنشدهم بصوتي الزائف؛ فأما بالزائف فأفتح غرف جهازي النطقي كلها حتى السرية، وأما بالأصيل فلا أفتح إلا العلَنية- ومثلما عرفته نجاة الصغيرة المطربة المعروفة، التي تغني الناس بصوت زائف غير الذي تكلمهم به!

لقد كان محمود درويش ينشد الناس بالصوت الذي يكلمهم به!

ولأنه الشاعر والمنشد والمؤلف والممثل والموسيقي والعازف والملحن والمغني جميعا معا، يختار للأداء ما يناسبه، ويتصرف فيه؛ فيحذف ويضيف، ويقدم ويؤخر، ويخلط ويُخلي، ولا يبالي حين يرقى منصته، أطال الوقت أم قصر، ولا يبالي المتلقون، ولا يدرون أنهم لا يبالون!

قد أغناه ذلك زمانا طويلا، عن إشراك فنون أخرى في أدائه مثلما فعل نزار قباني

وغيره، ثم بدا له؛ ففعله هو نفسه، أو فعله بعض من أشركوا في أعمالهم بعض أداءاته؛ فكانت طريقهم إلى التوفيق والتأثير الكبير!

يعود صوت محمود درويش بالإنشاد إلى أصل دلالته "رَفْع الصوت"، من قبل أن تخالطه عناصر الغناء؛ فهو لا يفعل أكثر من ذلك، ثم يترك لعاداته النطقية أن تعمل عملها؛ فنجده يقطّع أداءه وكأنه يهيئه لمتكلمين مختلفين، ويخالف بين إيقاعاته تعبيرا عن مشاعره المختلفة، ويتلبّث قليلا عند أطرافه دون أن يقطع بعضها من بعض، ليتيح للمتلقين أن يستوعبوا وأن يطربوا.

وقد كان أمثاله فيما مضى قليلا، فصاروا أقل من القليل، بعدما ازدادتْ فسادًا حياتُنا الصحيةُ والرياضيةُ والأدبيةُ والثقافيةُ والفنيةُ والعلميةُ! ولكن ينبغي ألا يضطرنا ذلك إلى التسليم لمحمود درويش بالتوفيق دائما، ويحرجنا عن أن ننبه على ما أخفق فيه أحيانا، وهذا حديث آخر!

كَبِيرٌ حَسَنٌ وَلَكِنَّ الْعَرَبِيَّةَ أَكْبَرُ وَأَحْسَنُ

خطر لي أَنْ لو سمعتُ مِنْ صاحبها قصيدةَ "جِدارِيَّة محمود درويش"، التي أقرؤها الآن (12/7/2018)، لازددت لها تحقيقا ومنها تمكنا، وإذا اليوتيوب -أطال الله في النعمة بقاءه!- قد اتسع قبل خمس سنوات (2013)، لساعة وتسع عشرة دقيقة وثمان وعشرين ثانية (1,19.28)، مرفوعٍ مسجَّل أمسية تونسية قديمة، أنشد فيها محمود درويش جداريته

كلها[1]؛ فقابلتُ المكتوبة بالمنطوقة، حفيًّا بما لم أعمله من قبل!

لقد وجدت المكتوبةَ حذفت إحدى وأربعين كلمة "سَأَصِيرُ يومًا شَاعِرًا (...) سَأَصِيرُ يَوْمًا مَا أُرِيدُ"، من أوائل القصيدة، أضافتها المنطوقة- والمنطوقةَ حذفت ثماني وعشرين "مِنْ أَيِّ رِيحٍ جِئْتِ (...) وَيُوجِعُنِي الْوَرِيدُ"، من أوائلها، وأربعا وعشرين "يَا مَوْتُ يَا ظِلِّي (...) يَا مَرَضَ الْخَيَالِ"، ثم ثلاثا وأربعين "يَا مَوْتُ هَلْ هَذَا هُوَ التَّارِيخُ (...) وَتَذْرِفُ الْمَطَرَ الْمُقَدَّسَ"، من أواسطها، أضافتها المكتوبة- فعرفتُ هذه الخصلة الحيوية الكريمة المعروفة، ألَّا يكُفَّ الشاعر ما دام حَيًّا، عن تكرار النظر في قصيدته، ولا عن تنقيحها وتهذيبها، ليكون أشدَّ الناس حيرةً بها، القائمون بعدَه على نشرها!

ووجدت المنطوقة عَيَّتْ بخمس وتسعين ومئة كلمة "بَكَى الْوَلَدُ الَّذِي ضَيَّعْتُهُ (...) وَكَانَ الْحَالِمُونَ يُرَبِّتُونَ الْقُبَّرَاتِ النَّائِمَاتِ وَيَحْلُمُونَ وَقُلْتُ"، هي حوار السجين الفلسطيني العائد من منفاه والسجّان الصهيوني الخالف على السجن أباه- من أواخر القصيدة، سَكَتَ فيها مسجِّلُ المنطوقة، وهي في المكتوبة؛ فارتبتُ في تحرُّج الناشرين من المنطوقات الجريئة، أكثرَ من تحرجهم من المكتوبات!

ووجدت المنطوقة كذلك حذفت الفاء من "فَأَيْنَا" في المكتوبة، والواو من "وَكُلَّمَا"، وكلمة "وَالْعَرَائِسِ"، وكلمتي "عَلَى مَهَلٍ"، وكلمتي "بَلْ لِتعْمَلَ"، وكلمة "الصَّغِيرِ"، وتكرار كلمة "فَوْقَ"، وكلمتي "والْبَكَارَةَ بِالْمَهَارَةِ"- فعرفتُ قصد إغماض الإيقاع عَمْدًا، الذي يلتبس بكسره ويبقي المتلقي منه على قلق! ومن ذلك نفسه إضافة الفاء إلى "فَاجْلِسْ"، و"يَا" إلى "وَيَا أَيُّهَا الْمَوْتُ"، وإلى "يَا أَيُّهَا الْمَوْتُ"- والوقفُ كثيرًا حيث لا وقفَ والاضطرارُ إلى قطع

---

[1] درويش: جدارية مسجلة.

ما يلي الوقف من همزات الوصل!

ووجدت المنطوقة كذلك غَيَّرتْ "يَصْنَعُنِي وَيَصْرَعُنِي" في المكتوبة إلى "يَصْرَعُنِي وَيصنَعُنِي"، و"الصَّحِيحِ" إلى "الْفَصِيحِ"، و"عَمَّا قَلِيلٍ" إلى "بَعْدَ قَلِيلٍ"، و"الْأُخْرَى" إلى "الْأُوْلَى"، و"الشَّفَقِ" إلى "الشَّبَقِ"، و"فَعَلَتْ لَنَا" إلى "فَعَلَتْ بِنَا"، و"عَنِّي" إلى "مِنِّي"، و"فَرَسًا" إلى "فَرَسِي"، و"الْبَيْضَاءِ" إلى "السَّوْدَاءِ"، و"أُوزِيرِيسُ" إلى "أُوزُورِيسُ"، و"أَعْرِفْ" إلى "يَعْرِفْ"، و"فَاصْمُدْ" إلى "فَاصْعَدْ"، و"هَذَا الِاسْمُ" إلى "هَذَا الْإِسْمُ"، و"الرَّحِيلِ" إلى "الْغِيَابِ"- فعرفتُ جَذْبة الإيقاع، التي يغيب بها عن المؤَدِّي الطَّروب أحيانا وجهُ التدقيق! ومن ذلك نفسه تغيير "هَوْدَجِكَ" إلى "هَوْدَجِكَ"، و"الْآنَ" إلى "الْآنَ"، و"أَمْ إِنَّ" إلى "أَمْ أَنَّ"، و"لَمْ يَعُدْ أَحَدٌ" إلى "لَمْ يَعُدْ أَحَدًا" ، و"نُقْطَةَ الضَّعْفِ الْأَخِيرَةَ" إلى "نُقْطَةَ الضَّعْفِ الْأَخِيرَةِ"، و"جَلْجَامِشَ" إلى "جَلْجَامِشِ".

ووجدت المنطوقة كذلك حرفت "وَاسْفِكْ" في المكتوبة إلى "وَاسْفُكْ"، و"تَخْطَف" إلى "تَخْطُف"، و"زَهَقْت" إلى "زَهِقْت"، و"مَلِلْتني" إلى "مَلَلْتني"، و"أَملِك" إلى "أَمْلُك"، و"نَكْبَر" إلى "نَكْبُر"، و"الذَّهَاب" إلى "الذِّهَاب"، و"الزِّفَاف" إلى "الزَّفَاف"، و"تَكْرَار" إلى "تِكْرَار"، و"شَهَادَة" إلى "شِهَادَة"، و"الْعَلَاقَة" إلى "الْعُلَاقَة"، و"عَلَاقتنا" إلى "عِلَاقتنا"، و"وَحْدَة" إلى "وِحْدَة"، و"الْمُنَاخ" إلى "الْمَنَاخ"، و"مَقْعَدِي" إلى "مِقْعَدِي"، و"رَعْوِيَّة" إلى "رَعَوِيَّة"، و"الشَّمَال" إلى "الشِّمَال"، و"شَمَالِيَّة" إلى "شِمَالِيَّة"، و"النُّعْمَان" إلى "النِّعْمَان"، و"جُمَّيْزَة" إلى "جِمِّيزَة"، و"الْكَتَّان" إلى "الْكِتَّان"، و"جُغْرَافِيَا" إلى "جِغْرَافِيَا"، و"هِيرُوشِيمَا" إلى "هَيْرُوشِيمَا"، وهربت من فصيح نطق الأعداد "1400 مَرْكَبَةً و1200 فَرَسٍ" ، و"75 سَنْتِيمِتْرًا"- فعرفتُ سَطْوة الأخطاء المشهورة، التي فضَّلها بعضُ اللغويين مُخطئًا، على الأَصْوِبة المهجورة؛ فجعلت تفضيله هذا من الفسوق اللغوي الذي ينبغي أن يستتاب عنه [صقر، ٢٠١٠: الفقرة ٢٦]!

ومن ذلك نفسه ترقيقُ بعض الأصوات المفخمة، نكاء "انخاَسِرِين".

تَشْرِيحُ إِيقَاعِ الْجِدَارِيَّةِ الْعَرُوضِيِّ

3414 تفعيلة من الشعر الحر جداريةُ محمود درويش، في 1164 سطر، بمتوسط ثلاث تفعيلات تقريبا (2.93)، في السطر الواحد، وكأنه شطر البيت العمودي، الذي جعله أبو نصر الفارابي أقلَّ مقدار من الكلام الموزون يصلح بيتا ويصلح بعض بيت[١]، فبقي في الواعية الشعرية العربية، حتى شَرَقَتْ به جداريةُ محمود درويش، على بعد ما بين المشرقين!

توقعت أن تنفرد بتلك التفعيلات كلها تفعيلةُ بحر الكامل "مُتَفَاعِلُن"، التي افتتن بها طويلا محمود درويش معذورا بنجاحها المستمر، ولاسيما في الشعر الحر الذي سُمِّيَ حَمَلَتُهُ مرةً "شعراءَ المُتَفَاعِلُن"، فإذا هي على أربعة أقسام:

أولها لـ"مُتَفَاعِلُنْ" (تفعيلة بحر الكامل المتوقعة)، بنسبة 90.80%. وثانيها لـ"فَاعِلُنْ" (تفعيلة بحر المتدارك التي يمكن تخيل توليدها من "مُتَفَاعِلُنْ" بحذف السبب الثقيل "مُتَ"، من أولها)، بنسبة 4.65%. وثالثها لـ "فَعُولُنْ" (تفعيلة بحر المتقارب مقلوبة تفعيلة بحر المتدارك "عِلُنْ فَا")، بنسبة 4.01%. ورابعها لـ"فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ" (شطر بيت بحر الخفيف الذي يمكن تخيل توليد تفعيلته الأولى بزيادة سبب خفيف على "فَاعِلُنْ"، ثم تنضاف إليها قرينتاها اعتراضا للإيقاع بشطر بحر الخفيف)، بنسبة 0.52%.

---

[١] الفارابي: ١٠٨٩.

"هَذَا هُوَ اسْمُكَ

قَالَتِ امْرَأَةٌ وَغَابَتْ فِي الْمَمَرِّ اللَّوْلَبِيِّ

أَرَى السَّمَاءَ هُنَاكَ فِي مُتَنَاوَلِ الأَيْدِي

وَيَحْمِلُنِي جَنَاحُ حَمَامَةٍ بَيْضَاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أُخْرَى وَلَمْ أَحْلُمْ بِأَنِّي

كُنْتُ أَحْلُمُ كُلُّ شَيْءٍ وَاقِعِيٌّ كُنْتُ

أَعْلَمُ أَنَّنِي أُلْقِي بِنَفْسِي جَانِبًا

وَأَطِيرُ سَوْفَ أَكُونُ مَا سَأَصِيرُ فِي

الْفَلَكِ الأَخِيرِ وَكُلُّ شَيْءٍ أَبْيَضُ

الْبَحْرُ الْ مُعَلَّقُ فَوْقَ سَقْفِ غَمَامَةٍ

بَيْضَاءَ وَاللَّاشَيْءُ أَبْيَضُ فِي

سَمَاءِ الْمُطْلَقِ الْبَيْضَاءِ كُنْتُ وَلَمْ

أَكُنْ فَأَنَا وَحِيدٌ فِي نَوَاحِي هَذِهِ

الأَبَدِيَّةِ الْبَيْضَاءِ جِئْتُ قُبَيْلَ مِيعَادِي

فَلَمْ يَظْهَرْ مَلاكٌ وَاحِدٌ لِيَقُولَ لِي

مَاذَا فَعَلْتَ هُنَاكَ فِي الدُّنْيَا

وَلَمْ أَسْمعْ هُتَافَ الطِّيِّبِينَ وَلاَ

أَنِينَ الخَاطِئِينَ أَنَا وَحِيدٌ فِي الْبَيَاضِ

أَنَا وَحِيدُ"[1].

لقد كانت "مُتَفَاعِلُنْ" نغمة أساس سيمفونية كتّاب الموت، هذه التي مَوْسَقَ بها محمود درويش رحلته المتخيلة في أثناء جراحة قلبه الثانية الخطيرة، غيابا وحضورا، ونسيانا وذكرا، وسخطا ورضا، وخوفا وأمنا، ويأسا وأملا؛ فوَصَفَ، وأَنْسَنَ، وجَرَّدَ، وحَاوَرَ!

" تَقُولُ مُمَرِّضَتِي أَنْتَ أَحْسَنُ حَالًا

وَتَحْقُنُنِي بِالْمُخَدِّرِ كُنْ هَادِئًا

وَجَدِيرًا بِمَا سَوْفَ تَحْلُمُ

عَمَّا قَلِيلٍ

رَأَيْتُ طَبِيبِي الْفِرَنْسِيَّ

يَفْتَحُ زِنْزَانَتِي"[2]!

"مَنْ أَنَا

أَنَشِيدُ الْأَنَاشِيدِ

أَمْ حِكْمَةُ الْجَامِعَةْ"[1]!

---

[1] درويش: ١-٢.

[2] درويش: ١١-١٢.

"بَاطِلٌ بَاطِلُ الْأَبَاطِيلِ بَاطِلْ

كُلُّ شَيْءٍ عَلَى الْبَسِيطَةِ زَائِلْ"[2]!

ولقد كانت ["فَعُولُنْ"، و"فَاعِلُنْ"، و"فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ"]، هي النغمات المتفرعة عن نغمة الأساس، بحيث انحرفَ محمود درويش بـ"فَعُولُنْ"، إلى ما كان في إفاقته من حوار مَن حوله، وبـ"فَاعِلُنْ"، إلى ما كان في إفاقته من إنكاره لحاله، وبـ"فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ"، إلى ما كاد يفضي به إليه من اليأس إنكارُه لحاله!

وكذلك توقعت أن تنطلق التفعيلات من أولاها إلى آخرتها انطلاقة واحدة لا تتلبَّث ولا تتعثَّر، حرصا على مثال القصيدة الحرة الذي تمثله ونُصْبَ عينيها مثالُ المعزوفة السيمفونية المطلقة المتكاملة؛ فإذا هي مقسمة باعتبار صور التفعيلات القافوية، على 33 قسما بـ 90 فصلا، من حيث يجب وقف تلك الانطلاقة إذا اعترضتها هذه التفعيلة، كما سبق في تفعيلة مقطع الفصل الأول: "ضُ أَنَا وَحِيدُ=مُتَفَاعِلَاتُنْ"، التي لو اتصلتْ بتفعيلة مطلع الفصل الثاني "لَا شَيْءَ يُو=مُتْفَاعِلُنْ"، لانكسر الإيقاع، وتأذى السماع:

- ستة أقسام منها ذوات "مُتَفَاعِلُنْ" وقافية الدالية المضمومة المردفة بياء المد أو واوه الموصولة بالواو (1-29، 43-45، 50-64)، واللامية المكسورة المردفة بياء المد الموصولة بالياء (46-49)، والمضمومة المؤسسة الموصولة بالواو (71)، والنونية الساكنة المردفة بالألف (88)، والساكنة المردفة بياء اللين (89)، واللامية المكسورة المجردة الموصولة بالياء (90).

---

[1] درويش: ٤٢.

[2] درويش: ٤٣.

- وستة عشر قسما منها ذوات "فَعُولُنْ" وقافية التائية المكسورة المؤسسة الموصولة بالياء (30)، والصادية المفتوحة المجردة الموصولة بالألف (31)، واليائية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة (32)، والدالية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالألف (33)، والتائية المكسورة المردفة بياء اللين الموصولة بالياء (34)، والرائية المفتوحة المجردة الموصولة بالهاء الساكنة (35-36)، والساكنة المجردة (37-38)، والميمية الساكنة المجردة (39)، والبائية الساكنة المجردة (40)، والنونية المكسورة المجردة الموصولة بالياء (41)، والفائية الساكنة المردفة بياء المد (42)، واليائية المفتوحة المردفة بياء اللين الموصولة بالهاء الساكنة (65-66)، والتائية المكسورة المجردة الموصولة بالياء (67)، والطائية الساكنة المجردة (68)، والنونية المكسورة المجردة الموصولة بالياء (69)، والغينية المفتوحة المجردة الموصولة بالهاء الساكنة (70):

"يَا أَيُّهَا الزَّمَنُ الَّذِي لَمْ يَنْتَظِرْ

لَمْ يَنْتَظِرْ أَحَدًا تَأَخَّرَ عَنْ وِلَادَتِهِ

دَعِ الْمَاضِي جَدِيدًا فَهْوَ ذِكْرَاكَ

الْوَحِيدَةُ بَيْنَنَا أَيَّامَ كُنَّا أَصْدِقَاءَكَ

لَا ضَحَايَا مَرْكَبَاتِكَ وَاتْرُكِ الْمَاضِي

كَمَا هُوَ لَا يُقَادُ وَلَا يَقُودُ

وَرَأَيْتُ مَا يَتَذَكَّرُ الْمَوْتَى وَمَا يَنْسَوْنَ

هُمْ لَا يَكْبُرُونَ وَيَقْرَؤُونَ الْوَقْتَ فِي

سَاعَاتِ أَيْدِيهِمْ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ

بِمَوْتِنَا أَبَدًا وَلَا بِحَيَاتِهِمْ لَا شَيْءَ

مِمَّا كُنْتُ أَوْ سَأَكُونُ تَنْحَلُّ الضَّمَائِرُ

كُلُّهَا هُوَ فِي أَنَا فِي أَنْتَ

لَا كُلُّ وَلَا جُزْءٌ وَلَا حَيٌّ يَقُولُ

لِمَيِّتٍ كُنِّي

وَتَنْحَلُّ الْعَنَاصِرُ وَالْمَشَاعِرُ لَا

أَرَى جَسَدِي هُنَاكَ وَلَا أُحِسُّ

بِعُنْفُوَانِ الْمَوْتِ أَوْ بِحَيَاتِيَ الْأُولَى

كَأَنِّي لَسْتُ مِنِّي مَنْ أَنَا أَأَنَا

الْفَقِيدُ أَمِ الْوَلِيدُ

الْوَقْتُ صِفْرٌ لَمْ أُفَكِّرْ بِالْوِلَادَةِ

حِينَ طَارَ الْمَوْتُ بِي نَحْوَ السَّدِيمِ

فَلَمْ أَكُنْ حَيًّا وَلَا مَيْتًا

وَلَا عَدَمٌ هُنَاكَ وَلَا وُجُودُ"[١]!

---

[١] درويش: ١٠-١١.

- وستة أقسام منها ذوات "فَاعِلُنْ" وقافية العينية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة (72)، والدالية المكسورة الموصولة بالياء (73، 75)، والنونية الساكنة المجردة (78)، والرائية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالألف (78)، والبائية الساكنة المجردة (83)، والعينية المفتوحة المؤسسة الموصولة بالهاء الساكنة (85-84).

- وثلاثة أقسام منها ذوات "فَاعِلَاتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ" وقافية اللامية الساكنة المؤسسة (76-77، 80-81، 86-87).

- وقسمان غير ذَوَيْ تفعيلة واضحة ولا قافية معتبرة (74، 82).

لقد انقسمت هذه القصيدة الطويلة على أقسام كثيرة، والأقسام على فصول أكثر منها، ائتلف بعضها، واختلف بعضها؛ فماج بحر هذه السيمفونية أمواجًا، استقل كلُّ موج منها بدُفَّاع من هدير الرؤى، ووجب على مؤديها أن يراعيها، فيقف بين مقاطع سوابقها ومطالع لواحقها، ويغير من أداءاتها. فإن كان في هذا الوقف ما يعوق القصيدة الحرة عن أن تناصي السيمفونية، فإن الوصل على طريقة الوقف (الانتقال بالموقوف عليه، إلى ما بعده سريعا)، لكفيل بإزالة هذا العائق!

مُثلَّثاتُ بَخيتٍ

"إِنَّ فَتًى أَشْعَلَ قَلْبِي حُبُّهْ

مِنْ صَوْتِهِ الْأَبيضِ يَهْمِي صَوْبُهْ

لِلّهِ أَنْتَ كَيْفَ لِي بِمَا لَكْ

أَنْتَ كَشَفْتَ لِي بِهِ جَمَالَكْ"[1]!

في الاجتماع الأول الذي دعتنا إليه عام ١٩٨٥ جماعة الشعر بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة -وكنت في أوائل عامي الثالث- أنشدت قصيدة قَدامية ذَيَّلتُها بقول عَبيد بن الأبرص:

"وَعَبْلَةٍ كَمَهَاةِ الْجَوِّ نَاعِمَةٍ كَأَنَّ رِيقَتَهَا شِيبَتْ بِسَلْسَالِ

قَدْ بِتُّ أُلْعِبُهَا وَهْنًا وَتُلْعِبُنِي ثُمَّ انْصَرَفْتُ وَهِيَ مِنِّي عَلَى بَالِ"[2]،

ثم رجعت إلى مقعدي وقد ضج الحاضرون بطرافة الإنشاد تصفيقا، لِيَلِيَني شاب أسمر حديث عهد بالكلية -وإن تبين لي فيما بعد أنه أسنُّ مني- استسمحنا أن ينشدنا قصيدة قالها منذ عام -فيكون قد قالها في عامه الثانوي الثاني- وأنشدها ثم رجع إلى مقعده وقد ضج قلبي بطرافة شعره تصفيقا، لِيَلِيَهُ غيرُنا.

---

[1] صقر، ١٩٩٣.

[2] ابن الأبرص: ١٠٣.

ثم دُعي إلى المنصة كل من أنشد، واصطفوا أمام الحاضرين، لِيُخيِّروا ويُختار منهم علانيةً من يكون مقررَ جماعة الشعر، فاختار كلٌّ من شاء، حتى إذا أدركني الاختيار آثَرتُ على نفسي ذلك الشاب الأسمر، الذي كان "أحمد بخيت"!

ثم ضرب الدهر ضرَبانه، فصرت معيدا بالكلية، وصار أحمد بخيت معيدا بكلية دار العلوم من جامعة الفيوم، ثم استقالها، ولكن بعد أن جمع بيننا فن الشعر وعلمه وأخونا الحبيب الدكتور مصطفى عراقي حسن -رحمه الله، وطيب ثراه!- الذي كان يفرح بنا وينشط معنا لذَرْعِ شوارع القاهرة ومحافلها ذهابا وإيابا، حتى تقاربنا كثيرا، بحيث صرنا نتناشد قصائدنا ونتناقدها، ويطلب مني أحمد بعقب صدور كتابي الشعري الأول "لُبْنَى"، صورة خاصة يقرنها بما ينوي أن يكتبه عنه، وينشدني قطعة من شعره -ضمَّنها فيما بعد "الليالي الأربع"، كتابه الشعري الصادر ٢٠٠٧، عن دار الكتب المصرية- أُنكر منها شيئا، فيذهب بِنِيَّته تلك إنكاري هذا!

والآن أقلب "الليالي الأربع"، فأجد هذه التعليقة المكتوبة في ٢٠٠٨/٨/٢٩:

"قف! منذ أسبوعين تماما اختتمت ليالي الصراع على لقب أمير الشعراء ذي المليون الدرهم الإماراتي وخاتم الإمارة وعباءتها، وكان أحمد بخيت في معمعتها يعدو كأنه وحده إلا من شخوص ينصفها أن تقدمه هي على أنفسها. كان كلما ظهر وجدت نسيمَ رضًا وبهجة وراحة يشملني أنا وأسرتي، نتعصب له بحقه، ونلهث له دفاعا عنه، ثم بعدما أخذ منا الفرح والانتصار مأخذه، أخره نظام الجائزة الجائر، وقدم عليه من لا يساوي الشعر الذي شَعَرَه! لقد اختير ثالثا بثلاثمئة ألف درهم، فتقدم يشير بإصبعه عندئذ إلى نفسه: أنا!- غيرَ مصدق أن أُبعد عن الأَوَّلِيَّة صعودًا من أسفل! عيني عليك، يا أخي، لم تُؤتَ مِن فنِّك، بل من

عصبية القبلية التي استنفرها الشاب الموريتاني في أهله الطيبين وغيرهم، ثم التي أَنِفَتْ أن ينال اللقبَ أخيرا مصريٌّ كالذي ناله أولا"!

وأنوي الكتابة عنه مطمئنا -إن شاء الله- أن لن يذهب بنيتي هذه شيء!

اللَّيَالِي الْأَرْبَعُ

كتاب أحمد بخيت الشعري "الليالي الأربع"، 342 بيت عموديٍّ مَجْزوءٍ، وافِريٍّ إلا ثلاثةَ أبيات هَزَجِيَّات، في 114 قطعة مُثَلَّثَة (ذات ثلاثة أبيات)، مستقلة القافية، كل مثلثة منها موزعةٌ كلماتِ الأبياتِ على أسطر صفحة كاملة من القطع الصغير، غيرُ معنونةٍ إلا برقمها في السلسلة، كهذه المثلثات السِّتّ [1 (أول ما ذُكر فيها اسم ليلى)، و27 (فيها الأبيات الهَزَجِيَّات)، و61 (مثال ما قُفِّيَ من المثلثات بقافية متحركة)، و86 (فيها تعبير "حَكَّاءة العينين" الذي في الإهداء)، و94 (التي اختارها الشاعر لظهر غلاف كتابه)، و113 (آخِرة ما ذُكر فيها اسم ليلى)]، التي لن أُثبت من إملائها وضبطها إلا ما وجدتها عليه:

"1

بغيرِ الماءِ

يا لَيلَى

تَشيخُ

طفولةُ الإبريقْ

بغير خُطاكِ أنتِ

معي

يموتُ

جمالُ ألفِ طريقْ

بغيرِ سَمَاكِ

أجنِحَتِي

يجفُّ بريشِها

التحليقْ"[١]،

27"

لماذا لم نجدْ في الحبِّ

ما يكفي

من الغفرانْ؟

لماذا

لم نجد في الحزنِ

ما يكفي

[١] بخيت: ٧٠.

من السُلَّوانْ؟ [هكذا، يريد: السُّلْوانْ]

لماذا ليس في الإنسان

ما يكفي

من الإنسانْ؟"[1]،

61"

أريكتنا التي سَكِرَتْ

بضحكتنا

معاً [هكذا، يريد: معًا]

تبكي

ولا تغفو معي

إلاَّ -هكذا، وصوابه: إلَّا-

إذا حدَّثتُها [هكذا، يريد: حدَّثتُها]

عنكِ

فتحضنني

لعلَّ على قميصي

---

[1] بخيت: ٣٣.

شَعْرةً

مِنْكِ!!"[١]،

86"

أُحِبُّكِ

تبهتُ الأيامُ

في عيني

وتّتضحِينْ

وتقتربينَ..

تبتعدينَ

تبتعدينَ..

تقتربينْ

فيا حكَّاءَة العينينِ

-بَعْدِي-

ما الذي تَحْكِينْ؟!"[١]،

94"

---

[١] بخيت: ٦٧.

لأقصَى الأرضِ

ثَمَّ خُطًى

تُسافرُ

في اتجاهِ خُطاكْ

يَدِي ممدودةٌ أَبَدًا

تِجَاهَ يَدٍ

هُناكَ

هُناكْ

فَيَا

ذاكَ البعيدُ

قريبةٌ

قُرْبَ الدموعِ

يداكْ"[1]،

113"

أمَا علّمتَني الأسماءَ؟

---

[1] بخيت: ٠٩٢.

لَيلَى

أجملُ الأسماءْ

وأنقى

ضحكةٍ

في القلبِ

أتقى نهنهاتِ بكاءْ

وآخِرُ

فرصةٍ للأرضِ

كي تَجِدَ السماءَ

سماءْ"[1]!

لا ريب في أثر أسلوب أحمد بخيت الإنشادي الحريص على تمييز بعض الكلمات المهمة المؤثرة وعلى تخفيف وطأة الوزن الواضح، في توزيع كلمات أبيات مثلثاته على أسطر صفحاتها. ولكن لا ريب عندي بعدما اختصَّ أحمد بخيت كلَّ مثلثة بصفحة، في حرصه على ملء فضاء الصفحة التي لو رَسَمَ فيها المثلثة كما نرسم الشعر العمودي، لخلا من الكتابة أربعة أخماس أسطُرها، الذي أفضى به أحيانا إلى الفصل بين ما لا ينفصل إلا بإفساد الوزن لا تخفيف وطأته، كما في فصله بين "يجفُّ بريشِها"، و"التحليقْ"، الذي ربما كان

---

[1] بخيت: ١٠٠.

استنانًا بسنة محمود درويش الذي كان من عجائبه التي نبهت عليها فيما سبق (الذي عنوانه كبير حسن ولكن العربية أكبر وأحسن)، "الوقفُ كثيرًا حيث لا وقفَ، والاضطرارُ إلى قطع ما يلي الوقف من همزات الوصل"!

في صفحة ما بعد غلاف "الليالي الأربع" كتّابِ أحمد بخيت الشعريِّ:

"كُتب هذا النص

في الفترة بين 1966-2-26

إلى

0000-00-00".

ثم في التي بعدها:

"إلى

ج... ج...

حكاءة العينين [هكذا، يريد: الحكاءة العينين]

سري الأعظم

أحمد".

ثم في التي بعدها:

"فاتحة

---

[1] بخيت: ١١٩.

"سأظلُّ أحلم دائما بذلك الفجر الأزرق الشفيف، وأنت نائمٌ على الأريكة، وأنا افتح [هكذا، يريد: أفتح] النوافذ، وأصغي للأذان وأقترب منك، وأصغي لصوت أنفاسك وأغفرُ من أجلك للعالم كلَّ ذنوبه".

لَيلَى".

لقد أراد هذه المثلثات نصا واحدا، يكون كتابَ عُمُرِهِ كُلِّهِ، ويتقدَّس ببركة استلهام القرآن الكريم كتاب المسلمين جميعا -[القرآن الكريم=الليالي الأربع (منعوت ونعت)]- فجعله في 114 مثلثة بعدد سور القرآن الكريم، ونبه عليه من أوله بالفاتحة التي جعلها من كلام صاحبته التي تصغي إلى الأذان وأنفاسه جميعا معا؛ فتحلم هي في نومه هو، بانبلاج الفجر الأزرق الشفيف، نعمةً تغفر بها للمذنبين ذنوبَهم!

114 قطعة مثلثة، تَمَثَّل في كلٍّ منها مثالُ بِنية الكلمة العربية الكاملة المعتدلة، التي تصعد من حرف وتطمئن على حرف وتهبط إلى حرف[1]، نظمها أحمد بخيت سائحا في الأرض، كلما وقف على معنى من معاني الحب أو حال من أحوال المحبين، حفظه بها قبل أن يتفلت منه، ولو أن يكتبها على يده كما كان بعض شعراء العمانيين يفعل، أو على علبة كبريته كما كان بعض شعراء المصريين يفعل! ولا ريب لديّ في أنه تجمعت له مثلثات كثيرة جدا -وما زالت- وأنه لما ظهر له ذلك القصد الشريف اقتصر منها على 114، ثم أقبل يقدم منها ويؤخر، حتى يدل متلقيها على حركة العمر وتقلب الفصول.

ليال ناعمة أربع، قضاها هو وليلى التي ذكر اسمها الشريف 16 مرة، ثم بقي يتلدَّد عليها لياليه وأيامه كلها جميعا معا، بـ114 مثلثة، ليس أدل على كمالها من استلهام عدد سور

---

[1] الفراهيدي: ١/٤٩.

القرآن الكريم، ولا أجمع لها في نظام الشعر من البحر الواحد (الوافر) -وإن اختلفت قوافيها اختلافَ الليالي والأيام- فإن تكن المثلثة 27 المذكورة آنفا، قد تخرجت من الهزج (ددن دن دن=مفاعيلن...)، لا الوافر (ددن دددن=مفاعلَتن...)، فإن الـ113 مثلثة (99.12%)، التي تخرَّجت من الوافر، لَأَدْعَى إلى تخريج هذه المثلثة الـ27 نفسها، من بحر الوافر المعصوب التفعيلات (ددن دن دن=مُفَاعَلْتُنْ)!

ليالٍ كليالي السَّلِيم، وأيامٌ كأيام المَدِين، لبست لها المثلثاتُ لَبوسَها، فغلب على قوافيها التسكين والإرداف بالمد، لتخرج عويلا من العويل :

- ـرِيقْ، ـرِيقْ، ـلِيقْ،

- ـرَانْ، ـوَانْ، ـسَانْ،

- ـحِينْ، ـبِينْ، ـكِينْ،

- ـطَاكْ، ـنَاكْ، ـدَاكْ،

- ـمَاءْ، ـكَاءْ، ـمَاءْ!

عويلا من العويل سال كتَّابُ عُمُر أحمد بخيت، ليكون دستور حياة العشاق، يأخذ من أغنيائهم لفقرائهم، ضحكا ببكاء، ولقاء بفراق، ووصالا بهجران، وإيمانا بكفران!

أَشِعَّةُ النَّجَفِيِّ

قرأت قول أحمد الصافي النجفي الشاعر العراقي الكبير (1977-1897)، بكتابه "أشعة ملونة":

سَأَلَتْنِي الشُّعَرَاءُ أَيْنَ أَمِيرُهُمْ
فَأَجَبْتُ "إِيلِيَّا" بِقَوْلٍ مُطْلَقِ
قَالُوا: وَأَنْتَ! فَقُلْتُ ذَاكَ أَمِيرُكُمْ
فَأَنَا الْأَمِيرُ لِأُمَّةٍ لَمْ تُخْلَقِ"،

الذي رسمتُه على هيئته فيه؛ نخطر لي أن يكون هو الذي حفز إلياس أبو شبكة (1903-1947)، الشاعر اللبناني المعروف -وإيليا أبو ماضي الشاعر المهاجري الكبير المذكور في البيتين، لبناني مثله (1889-1957)- إلى كلمته التي احتفى فيها بالكتاب وصاحبه حفاوة كبيرة، حتى قال: "في مجموعته أشعة ملونة، طعام من القلب والفكر، هممت في إحدى الليالي بأن أنال قسطا منه، فما استطعت إلا أن ألتهمه كله (...) يكفيني للتدليل على أن النهضة الشعرية هي أصح ما في الأدب العربي اليوم، أن أذكر طائفة من الشعراء شقت للشعر طريقا لا عهد له بمثلها، وفي طليعة هؤلاء أحمد الصافي النجفي"[١]؛ فلم يملك ناشر الكتاب اللبناني (صاحب مكتبة المعارف البيروتية)، إلا أن يتوج بها أول طبعته الرابعة عام ١٩٨٣، التي بين يديَّ، تخليدا كما ذكر بين يديها، لروح النقد الحر!

[١] النجفي: ١٠، ١١.

وعلى رغم شبهة العصبية اللبنانية في حماسة أبي شبكة وصاحب مكتبة المعارف، لا أغفل عن جسارة النجفي على تفضيل بعض أقرانه على غيره، جسارة تردنا إلى سلفنا من الراسخين في علم الشعر رسوخهم في عمله، عن معاصرينا من المتجنبين تسمية غيرهم، بلهَ أن يفضلوا بعضهم على بعض!

وكتاب "أشعة ملونة"، 1179 بيت عمودي، في 527 قطعة ونتفة ويتيما، قرأت نسخته التي بمكتبة جامعة السلطان قابوس، مرتين بينهما 16عاما و5 أشهر: الأولى في 25/1/1423= 7/4/2002، والثانية في 27/12/1439= 7/9/2018؛ فلم يكن أدعى من ذلك عندي إلى التأمل!

مِنْ مِنْظَارِ التَّحْلِيلِ الْعَرُوضِيِّ

يتداح الشعر اندياحا، في كتاب "أشعة ملونة" لأحمد الصافي النجفي الشاعر العراقي الكبير؛ فلا يستقل عمل شعري فيه بصفحة ولا بعنوان ولا برقم، إلا مساحة سطر من الفراغ بين السابق واللاحق! ولن يخفى عن المتأمل أنها أعمال نُشرت أولا مُنجَّمة، ثم جُمعت على ذلك، ثم نُشرت في الكتاب؛ إذ تتوالي مجاميعها شيئا فشيئا، متقاربة المعاني، كسولا صاحبُها عن عنونتها!

لقد كان منها البيت اليتيم، كقوله هذا أول يَتاماه التسعة والثلاثين:

"تَخِذْتُهَا أَمَةً حَتَّى غَدَوْتُ لَهَا

عَبْدًا وَهَا أَنَا أُفْنِيهَا وَتُفْنِينِي"!

والبيتان الاثنان (النُّتفة)، كقوله هذا أول نُتَفه الثمانين والثلاثمئة:

"قَدْ صَعِدْنَا كَبُخَارٍ نَحْنُ مِنْ بَحْرِ الْوُجُودِ

ثُمَّ صِرْنَا كَالسَّوَاقِي ثُمَّ لِلْبَحْرِ نَعُودُ"!

والثلاثة الأبيات (القِطعة)، كقوله هذا أول مُثَلَّثاته الإحدى والستين:

"النَّاسُ سَمَّوْا عَصْرَ نُورٍ عَصْرَهُمْ

جَهْلًا كَمَنْ سَمَّى الظَّلَامَ النُّورَا

فَإِذَا هُمُ بِعُلُومِهِمْ يَوْمًا مَشَوْا

فَبِخُلْقِهِمْ يَتَقَهْقَرُونَ دُهُورَا

يَتَنَافَسُونَ عَلَى الضَّلَالِ كَأَنَّهُمْ

يَتَسَابَقُونَ إِلَى الْوَرَاءِ مَسِيرَا"!

والأربعة الأبيات (القِطْعة)، كقوله هذا أول مُربَّعاته الثماني والثلاثين:

"عِنْدِي عُيُوبٌ بِنَفْسِي سَوْفَ أُظْهِرُهَا

لِأَنَّ إِخْفَاءَهَا مَكْرٌ وَتَدْجِيلُ

وَالْعَيْبُ يَجْدُرُ أَنْ يَبْدُو لِيَعْرِفَهُ

كُلُّ الْأَنَامِ فَلَا يَعْرُوهُ تَضْلِيلُ

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ فِي جَهْلٍ لَهُ صَغُرَتْ

نَفْسِي فَأَجْهَلُ مِنّي الْعَصْرُ وَالْجِيلُ

بَعُوضَةٌ أَنَا فِي الدُّنْيَا وَحِينَ أَرَى

بَعْضَ الْوَرَى فَكَأَنِّي بَيْنَهُمْ فِيلُ"!

والخمسة الأبيات (القِطْعة)، كقوله هذا أول مُخَمَّساته التسع:

"صِرْتُ فِي الْحُبِّ دُخَانًا

نَاسِيًا عَهْدَ لَهِيبِي

مَلَأَ الْحُبُّ فُؤَادِي

وَضُلُوعِي وَجُنُوبِي

عَبَثَ الْحُبُّ بِعَقْلِي

وَبِحَدْسٍ لِي مُصِيبِ

صِرْتُ إِنْ أَبْصَرْتُ وَجْهًا

مِنْ بَعِيدٍ أَوْ قَرِيبِ

قُلْتُ ذَا وَجْهُ حَبِيبِي

أَوْ رَسُولٌ مِنْ حَبِيبِي"!

طَويليّة (21.25%)، فكَامليّة (16.88%)، فوَافريّة (14.80%)، فبَسيطيّة (14.42%)، فخَفيفيّة (12.71%)، فسَريعيّة (6.07%)، فمُتقاربيّة (4.17%)، فمُنسرحيّة

(2.84%)، ورَمليّة (2.84%)، فُجتثّية (2.65%)، فرَجزيّة (1.32%)، فقط، لا مَديديّة ولا هَزجيّة ولا مُضارعيّة ولا مُقتضبيّة ولا مُتداركيّة، قد استغنت عن هذه بتلك!

ولكننا إذا قسمنا عدد أبيات الكتّاب (1179)، على عدد قِطَعه ونُتَفه ويتّاماه (527)، خرج (2.23)، ليكون متوسط طول الواحدة منها بيتين عموديين تقريبا، المقدار الذي خرجت به 380 نتفة بـ760 بيت من أبيات الكتّاب، أي 64.46% -وهو أقل مقدار تُشرِق منه القافية، فأما فيما دونه فتظل رهينة الاحتمالات الجائزة والأصوات الحائرة- ثم جعل منه شعار الكتّاب:

"كُلُّ بِشِعْرِي وَاجِدٌ نَفْسَهُ فَفِيهِ أَسْرَارُ الْوَرَى مُودَعَهْ

شِعْرِي يَنْمُو مَعَ سِنِّ الْفَتَى يَنْمُو حِجَاهُ وَهْوَ يَنْمُو مَعَهْ"!

وقد سَمَّى النجفيُّ النُّتَفَة "شَظِيَّة"[1]، وهي في المعجم المعاصر: "الفِلْقَةُ تَتَنَاثَرُ مِنْ جِسْمٍ صُلْبٍ (...) وَأَكْثَرُ مَا يُسْتَعْمَلُ الْآنَ فِي فِلَقِ الْمُتَفَجِّرَاتِ"[2]، فكأن نفسه تنفجر شظايا، ولكنه سَمَّى الكتاب كله أخيرا "أَشِعَّة مُلَوَّنَة" -فكأن شمسه تشع ألوانا- يُغلِّفه بالتفاؤل، وهو المشحون بالتشاؤم!

---

[1] النجفي: 124 (الحاشية).

[2] القاهري: ش، ظ، ي.

بَيْتُ الْقَصِيدَةِ وَقَصِيدَةُ الْبَيْتِ

لما نُقد على بَشار بن بُردٍ مرةً بعضُ شعره قال: "لِيَ اثْنَتَا عَشْرَةَ أَلْف قَصِيدَةٍ، لَعَنَهَا اللّٰهُ، وَلَعَنَ قَائِلَهَا، إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا بَيْتُ عَيْنٌ"[1]!

يدفع عن شعره باثني عشر ألف بيتٍ عَيْنٍ (متفرد الجودة [لا يوازيه في قصيدته بيت جيد غيره]، متفرد الإنشاد [يُفرد من قصيدته ليُروى في المجالس وحده])، هو الذي كان قديما يسمى "بيت القصيدة"، وكأن ليس فيها سواه! ثم صار اسمه هذا حديثا، من أحسن الكنايات عن خُلاصة المراد!

لم يكن يميز "بيت القصيدة" هذا، إلا خَناذيذُ الشعراء -وما أقلَّهم!- الذين جمعوا علم الشعر إلى فنه، مثلما فعل الفرزدق الذي أُنشِدَ مرةً معلقةَ لَبيد بن ربيعة "عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا"، فلما بلغ الإنشادُ قولَه:

"وَجَلَا السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا"،

سَجَدَ، فأَنكرَ عليه مَنْ بالمجلس، فقال: "أَنْتُمْ تَعْرِفُونَ سَجْدَةَ الْقُرْآنِ، وَأَنَا أَعْرِفُ سَجْدَةَ الشِّعْرِ"[2]!

وسجدة القرآن بضعة عشر موضعًا من كتاب الحق -سبحانه، وتعالى!- في كل منها كلمة من مادة السجود، ينبغي للقارئ إذا قرأها أن يسجد. عرفها علماءُ القرآن، ونبَّهوا على

---

[1] الأصفهاني: ٣/٢٣-٢٤.

[2] الأنباري: ٥١٠-٥١١.

كلٍّ منها بخط من فوقها، وهكذا كانوا يخطّون من فوق، لا كما صرنا نخطّ من تحت! وقد أدركت محمود محمد شاكر أستاذنا أستاذ الدنيا -رحمه الله، وطيب ثراه!- لا يخط عند التنبيه إلا من فوق! فتكون "سجدة الشعر" التي عرفها الفرزدق هي البيت من تلك الأبيات الأفراد في قصائدها، التي تستحق بجودتها أن ينبهر بها من عرفها ويخضع لها!

وما أكثر ما تأملتُ قول لبيد -رضي الله عنه!- هذا الذي سجد له الفرزدق -غفر الله له!- فأَكْبَرْتُه إذ وجدته يهطل فيه المطر وتتدفق سيوله حتى تعمَّ الطلولَ (جمع الطَّلل عند الكثرة، لا كالأطلال عند القلة)، عموم خير وبركة، لا عموم نسف وخسف، فلا تغادرها حتى تكون قد كنستها ومسحتها ولمَّعتها، مثلما يمر النُّساخ بأقلامهم على حروف كلمات الكتب المنطمسة، فتعود كما كانت أولَ كتابتها!

وعلى أن معلقة لبيد أحبُّ المعلقات كلها إليّ، جرى بيتها ذلك الفرد، مجرى بيت امرئ القيس (كبيرهم الذي علمهم السحر)، بمعلقته الفاخرة:

"كَأَنَّ أَبَانًا فِي أَفَانِينِ وَدْقِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ"[1]،

الذي شبه فيه الجبل في أول المطر عليه بشيخ قبيلة متزمل بكساء مخطط!

تلك أبيات القصائد التي كان شعراء العرب يتفاخرون بها عند أنفسهم ويتفاضلون عند غيرهم، حتى أظلَّنا زمانٌ تنازع فيه مُتَثَقِّفُونَا أطرافًا مِن كلامِ بعضِ العجم في كلامِ بعضٍ، ضَرَبوا بها الطَّبْلَ، وتنافسوا طوالَ النصف الأول من القرن الميلادي العشرين في النعي بأبيات القصائد على شعراء العرب دلالتَها على تفكك القصيدة العربية القديمة، ثم رجعوا إلى أنفسهم، وعرفوا أنهم هم الظالمون، ولكن بعد أن وقفوا مِن كلامِ بعضِ العجم

---

[1] الكندي: ٢٥.

في كلامٍ بعضٍ كذلك، على ضد ما وقفوا عليه منه قبلئذ، فاستفزوا خليفة التليسي الحَبر الليبيّ الجليل إلى وضع كتابه "قصيدة البيت الواحد"، عام 1983، الذي راجع فيه كبار القصائد العربية، واستخلص منها أفراد أبياتها، فأوردها وحدها، تنبيهًا على ظاهرة انحصار مقدار الشعر الحقيقي، التي يشترك فيها شعراء العالم جميعا، وأن ليس بِدْعًا فيها ما كان من شعراء العرب، غير سفاهة السفهاء بهم وغفلة الغافلين عنهم!

ثم بعد ثلاثين عاما (2010)، وضع علي أحمد سعيد أدونيس كتابه "ديوان البيت الواحد"، الذي أراد به إكمال "ديوان الشعر العربي"، الذي جمع مختاراته من قبل في أربعة أجزاء، ليطلع متلقو الشعر من أحوال الشاعر العربي على حال الوَمْض الإبداعي بعدما اطلعوا على حال السُّطوع، ولم يشر إلى كتاب التليسي، مع اشتمال كتابه على ما لم أحصه مما اشتمل عليه كتاب التليسي، من مثل قول امرئ القيس:

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وَإِنْ لَمْ تَطَيَّبِ

-وإن رواه التليسي:

أَلَمْ تَرَ أَنِّي كُلَّمَا جِئْتُ زَائِرًا وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وَإِنْ لَمْ تَطَيَّبِ[١]-

وَقَدْ طَوَّفْتُ فِي الْآفَاقِ حَتَّى رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ

تُخَيِّرُنِي الْجِنُّ أَشْعَارَهَا فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ[٢]،

....، ....، ...!

---

١ التليسي: ٤٨.

٢ أدونيس: ٨.

فأَحْنَقَ عليه -وما أكثر المُحنَقين عليه!- الدكتورَ محمد الغزي الأستاذ التونسي المعار الآن إلى قسم اللغة العربية وآدابها من كلية العلوم والآداب بجامعة نزوى العُمانية، حتى كتب في التشنيع عليه بالسرقة[1].

ولعل الغزي محق فيما أخذه على أدونيس، ولكن أهم من ذلك عندي أن كلا التليسي وأدونيس قد ألْبَسا على متلقِّي هذا الأبيات الأواحد، ما كان منها واحدا في أصله ليس معه غيره بما كان أحد أبيات قصيدةٍ أُفْرِدَ منها، فإنه إذا استقامت لأولهما تسميتهما (قصيدة البيت)، لم تستقم للآخر غير تسمية القدماء "بيت القصيدة"!

[1] الغزي، ٢٠١٤.

الْفَصْلُ الثَّانِي
نُصُوصٌ مُعَاصِرَةٌ قَصِيرَةٌ

مَدْخَلٌ

لقد اشتغلت بطول القصيدة العربية من قديم إلى حديث، فكتبت في الفصل الأول ما لا يمتنع معه فهمُ أنني أنبه على أن حركتها إنما كانت من القصر إلى الطول فالقصر، دائرية عادت إلى حيث بدأت. وفي هذا التنبيه عند بعض طلاب علم الشعر تحكُّم، إذ يدَّعون أن الطول هو الغالب على القصيدة العربية الحديثة لا القصر، وأن القصيدة العربية القصيرة الآن قداميَّة بالية زائفة متكلفة مدعاة زائدة لا أثر لها ولا حاجة إليها، وأنها إذا ذُكرت في الشعر الحديث فإنما تُذكر لتُحذف[١]!

وعلى رغم توقفي في القطع بغلبة القصيدة القصيرة على الشعر العربي المعاصر، أرجو في هذا الفصل الثاني، أن أصطفي من النصوص الأدبية العربية المعاصرة شعرية ونثرية، ما يتنزل من الظاهرة الكلية منزلة المظاهر الجزئية التي تكوّنها وتوضّحها وتؤكّدها- وأن أحيطها من قبلها ومن بعدها بما يكشف أسرارها أولا ويحدد آثارها آخرا، ليأباها من يأباها عن بينة، ويقبلها من يقبلها عن بينة!

ما الذي يصرف الأديب العربي المعاصر، عن التطويل إلى التقصير حتى يستولي على أدبه القِصَرُ، وهو أعلم الناس بأن التطويل في موضعه إطناب، كما التقصير في موضعه إيجاز، ولا غنى بأحدهما عن الآخر، لا في البلاغة القديمة، ولا في البلاغة الحديثة؟

*****

عن شعراء خمسينيات القرن الميلادي العشرين رأى نزار قباني "أَنَّ الشِّعْرَ رَغِيفٌ

[١] رحاحلة، ٢٠١٠، ١٨.

يَخْبِزُ لِلْجُمْهُورِ"[1]، رؤية متولدة من رحم الثقافة الاشتراكية المنتشرة عندئذ. وكما وجدنا في الرغيف الجمهوري الحصى وجدنا في القصيدة الحمسينيّة الحشو، ولكن إذا كان الهَزْل هو الذي أوجد الحصى في ذلك الرغيف فإن الجِدّ هو الذي أوجد الحشو في هذه القصيدة، إذ رغب الحمسينيّون رغبة قوية في ابتذال القصيدة للعامة والشُّطّار والعَيّارين، فاتخذوا الركاكة مبدأ فنهجا ومخبرا فمظهرا، يستلهمون أحوال الناس العادية وأحاديثهم اليومية، ويتجنبون الإحكام والتنقيح والتهذيب، بل يتبرؤون من كل كلمة تنسبهم إليها، مثلما يتبرأ الصعلوك الساخط على الأغنياء من كل كلمة تنسبه إليهم[2]!

ثم دالت دولة الاشتراكية مادية وثقافية لدولة الاختصاصية، ومثلما صار الباحث أواخر القرن الميلادي العشرين وأوائل ما بعده يستهلك عمرَه أحدُ أجزاء الأشياء، صار الأديب ينقطع لأحد النصوص مجتهدا في تجريده من معالم ذلك الابتذال السابق، وأرضاهما جميعا ما جَرّه العمل الاختصاصي من أفكار حولت الحضارة الإنسانية كلها من حال إلى حال، واستغرقَهما الاقتصادُ الجديد!

لقد تكاثرت الأفكار على الأديب تَكاثُرَ الظباء على خِرَاشٍ (رمز المكروب بالكثرة، المأخوذ من أحد الأبيات المشهورة)، ولكنه لم يحَرْ حيرةَ خِرَاشٍ، بل اتخذ من دلالة عَكْس مقالة النِّفَّرِيّ: "كُلَّمَا اتَّسَعَتِ الرُّؤْيَةُ ضَاقَتِ الْعِبَارَةُ"[3]، مبدأ ينطلق منه إلى إقلال الألفاظ اشتغالا بتعميق المعاني وتوسيعها، حتى يدل قليل ما يقوله على كثير ما لم يقله، فإذا ما تلقاه المتلقي بعد المتلقي بعد المتلقي غَرُوا بمثل صنيعه، فإذا نصه هذا المقتصد (القليل الألفاظ)،

---

[1] قباني: د.ت.

[2] قباني: ٢٠٠٠، ٣٤، ٤٤-٤٦.

[3] النفري: ٥١.

أجمع من المعاني لما لم يكن يجمعه ذلك النص الكثير الألفاظ!

والاقتصاد في العربية التَّوَسُّط (الاعتدال)[1]، كأن تتوسط الألفاظ بين الكثرة والقلة، وإنما يعرف الأمر بانتهاج منهج علم المتوسِّطات (علم الإحصاء)[2]، وبه تتجلى نِسبيّته الشديدة[3] -فرُبَّ طويلٍ هنا قصير هناك، وقصيرٍ هنا طويل هناك!- ولكنه في النقد الحديث من صفات النص القصير على وجه العموم؛ فكأنه يراد الآن للأديب والمتلقي جميعا معا إذا طلبا الاقتصاد، أن يُولِّيا وجهيهما شطرَ إقلال الألفاظ!

*****

ما زالت البلاغة مراعاة مقتضى الحال قائمةً أو قادمةً، تدور دورانَها. والحال في مقامنا هذا إما حال أديب (مرسل)، وإما حال متأدب (مستقبل)، وليس يجمل بأيٍّ منهما في حَضْرَةِ هذا الانفجار الاجتماعي الأخير (التواصل الإلكتروني)، أن يراسل الناس مثلما كان قبل حَضْرَتِهِ يفعل!

من خلال نافذة إلكترونية في مثل حجم صفحة كتاب، يسمع المتأدب ويرى ويشهد شيئا واحدا مشهودا مرئيا مسموعا، أو أشياء متعددة مشهودا بعضها مرئيا بعضها مسموعا بعضها، قد أخذ هذا من تفكيره، وذاك، وذلك؛ حتى لم يعد يستطيع -ولا يريد- أن يستغني بأحدها عن غيره، فإذا نَعَيْنا عليه ذلك بأن جسم تفكيره الواحد قد ذهب شَذَرَ مَذَرَ، رَدَّ علينا نَعْيَنَا بأنه تتجمع له بعدئذ شَذَرَاتُه كَرَّةً أخرى، ولكن في سبيكة رسالة عجيبة، لم تنسبك

[1] ابن منظور: ق، ص، د.
[2] كريم: ٣.
[3] السابق: ٣٢٥.

قَطُّ لصائغ!

ولقد احتاج بلوغُ سبيكة الرسالة الأدبية هذا المبلغ إلى علاج طويل، لم يغب عن مراحله الأديب قَطُّ، بل كان كلما ظهرت شَذْرة جديدة من شَذَراتها هَيَّأَ لها ما عنده، لتنسبك الشَّذْرتان فالشَّذَرات، حتى انتهى إلى شَذْرَة نصه هذا الأدبي القصير الذي نشتغل الآن بنقده: فإنه إذا كان في أصله مشهودًا اضطُرَّ إلى مراعاة ما سيُرى ويُسمع، وإذا كان في أصله مرئيًّا اضطُرَّ إلى مراعاة ما سيُشهد ويُسمع، وإذا كان في أصله مسموعًا اضطُرَّ إلى مراعاة ما سيُشهد ويُرى؛ فإذا نصه هذا الأدبي ثُلُث أثلاث، ثم رُبُع أرباع، ثم خُمُس أخماس، ثم هَلُمَّ جَرًّا!

ولنتأمل رسائل برنامج الوَثَّاب[1]، كيف نتداول فيها الآن النص قصيرا، مكتوبا على مشهد خَلفيّ، تصدح معه قطعة موسيقية، ربما خالطها صوتٌ يؤدي النص؛ فلا يتيسر لنا تلقي الرسالة منها كاملة حتى يكون النص قصيرا، يزيده اضطرارًا إلى القصر أحيانا إرادةُ تحريكه على ذلك المنظر الخلفي بما يلائم المراد، ثم ينبغي أن يُراعَى في تلك السبيكة كلها ألا يزيد ثقلُها الإلكتروني فيستحيل تَداوُلُها أو يُكره!

*****

"وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ دُونَ صَوْتِي فَإِنَّنِي أَنَا الصَّائِحُ الْمَحْكِيُّ وَالْآخَرُ الصَّدَى"[2]!

قاتل الله المتنبي؛ يُدِلُّ علينا بشعره إدلالَ الصوت على صداه، بأصالته دونه -فهو خارج من صاحبه وما سواه خارج منه هو- وتفرُّده -فهو واحد وما سواه كثير- وقوته؛ فهو

[1] ترجمة من لا أعرفه اسم البرنامج الإلكتروني (https://web.whatsapp.com/)، وما ألطفها ترجمة!
[2] المتنبي: ٢/١٥.

جهير وما سواه خافت!

لقد شهدتُّ على عشرات الأعوام كذا وكذا مَحفِلًا من محافل الشعراء، فما وجدت أكثر إدلالا من شاعر يصعد إلى منصة الإنشاد التي لا يريد من يصعد إليها أن يهبط منها، فيكتفي بقطعة (قصيدة قصيرة)، قائلا بلسان الحال: دَعُوا عَنْكُمُ الصَّخَبَ، وَالْزَمُوا مَا تَسْتَوْعِبُونَ، تَظْفَرُوا بِرِسَالَةِ الشِّعْرِ! وتأملتُ الشاعرَ المُطِيل -فوجدتُّه عَجولًا، يُلبس على الناس فيُسخطهم، وربما تَعَثَّرَ فأضحكهم- والشاعرَ المُقْصِر، فوجدتُّه رَزِينًا، يُعلِّق الناس فيُشوِّقهم، وربما حَرَمَهُمْ فأَغْرَمَهُمْ!

وفي الإدلال فَرَح، ثم جُرأة، ثم سَيْطرة: يفرح المُدِل بما يملكه، مُتَمَلِّئًا بما شغل خلاياه فلم يدع لفراغ مُتنفَّسًا، مطمئنا إلى ما اتصل بينه وبين الملأ الأعلى! ثم يجترئ بما يملكه على من لا يملكه، مُتبسِّطًا تَبسُّط المُجري في الخَلاء، مُتفضِّلًا تفضل المتصدق على الفقراء! ثم يسيطر برأيه على رأي غيره، مُتوثِّقًا بالإحاطة بآفاقه، مُتطوِّعًا بالاستئثار باختياره!

*****

يا لدَهَش هذا الحصان:

"مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ"[١]!

قاتل الله صاحبه: يُخيضه مَخاضاتِه كلَّها جِدَّها ولَهْوَها، فلا يخذُله، ولكنه لا يكاد يخوض به مخاضا حتى يصرفه إلى عكسه!

ثم يا لدَهَش هذه الناقة:

---

[١] امرؤ القيس: ١٩.

"تَرْتَعُ مَا رَتَعَتْ حَتَّى إِذَا ادَّكَرَتْ فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالٌ وَإِدْبَارُ"[1]!

قاتل الله ذابح رضيعها: يسلخ جلده، ثم يحشوه تِبنًا ليُخيِّله لها فيَدِرَّ على خياله دَرُّها، ولكنها تقبل عليه مأخوذة برائحته، ثم تدبر عنه نافرة من حشوه!

إن الدَّهَش الحيرة، وإن الحيرة التردد، وإن التردد عمل العمل ثم عمل عكسه ثم عمله ثم عمل عكسه، وهكذا، دواليك! وإن الإدهاش إيقاع الدهش على الآخرين (تحييرهم)، وإن أقدر الناس على إدهاش الناس جميعا غَفَلَتَهم ووُعَاتِهم، لَهُوَ الدَّهِش (الحَيران) -وإن أعجبنا المُدهِشُ غيرُ الدَّهِش!- من حيث ينتقل منه دَهَشُهُ الأصيل إلى غيره انتقالا طبيعيا لا تَحَلُّل فيه ولا تكلُّف، ولا يلبث الدَّهَشُ الزائف -مهما أعجب!- أن يفتضح!

وإن من مظاهر الدَّهَش المعروفة الإرتاج، أي أن ينقطع كلام المتكلم فيبدو كأنه أُغلق عليه بابُ الخروج بِرتاج من عَجْز، يتكلم شيئا ثم يسكت! ولا تخفى دلالة "شيئا" هذه على القلة، أي أن يكون نص الكلام قصيرا -وسواء أكان عن دَهَش المتكلم أم عن تَدَاهُشه (تكلُّفه الدَّهَش)- يدهش متلقيه عن توجيهه توجيها واحدا، فيظل يقول لنفسه: قد أراد كذا، لا، بل كذا، لا، بل كذا...، حتى إذا ما اطلع عليه من يرأف به، قال له: وماذا يضيرك أن يكون أراد ذلك كله!

*****

في ثقافة الإنسان فطنةٌ لحقيقة وجوده، وخبرةٌ بالسعي إلى تحصيلها، ومهارةٌ باستعمال وسائل تحصيلها، وظَفَرٌ بما لا يُترك منها، كلُّ أولئك في ثقافة الإنسان التي لا ينالها مُثقَّفًا حتى يصبر عليها مُتثَقِّفًا:

[1] الخنساء: ٣٨٣.

"وَمَا نِلْتُهَا حَتَّى تَصَعْلَكْتُ حِقْبَةً وكَدتُّ لِأَسْبَابِ الْمَنِيَّةِ أَعْرِفُ"[1]!

ولا يعرف الْمُثَقَّف منزلة نفسه من الثقافة حتى يُثَاقِفَ غيرَه: يبادره إلى دُفعةٍ ثقافية، يستقبلها فيجيبها بدُفعةٍ ثقافية مثلِها أو أقلَّ منها أو أكثرَ، إما أن تندفع بها فلا تصمد بينهما غير دفعة واحدة، وإما أن تنضاف إليها فتزداد حصيلتهما الثقافية.

وإذا جاز أن تَتَمَثَّل الثقافةُ في مثال الإنسان الواحد، لم يجز أن تَتَمَثَّل فيه وحده المثاقفةُ؛ فهي مشروطة بالمشاركة، وكلُّ من تكلم بها عن عمل الإنسان الواحد مُبْطِلٌ إِبْطَالًا، وسواءٌ علينا أَعَنْ ذِلّةٍ لغيره كان إبطالُه هذا أم عن تكبرٍ بنفسه، لا نقبل كلامه ولا ننصت ولا نستمع!

ولقد عرف ذلك من نفسه ومن غيره صاحبُ النص القصير، فاجتزأ به جُزْءًا من أجزاء صورة ثقافية أدبية كبيرة، ينتظر أن يضيفها غيرُه من الأدباء، أو يتخيلها غيرُهم من المتأدبين، ليتكوَّن بذلك كله كِيَانٌ ثقافي أدبي كبير، أَكملُ بَيَانًا من الجزء الواحد، وأَبينُ كَمَالًا من النص القصير.

******

الاقتصاد والملاءمة والإدلال والإدهاش والمثاقفة، كل أولئك أسرار من أسرار ظاهرة النص الأدبي العربي المعاصر القصير، المخبوءة في طوايا أحوال الأدباء وأقوال النقاد، بين التَّكاثُر (تزايد أعداد النصوص) والتَّقاصُر (تناقص أحجام النصوص)، قد كشفتُها هنا لأتفرغ فيما يأتي، لتلك المظاهر الجزئية، التي ذكرت في مدخل هذا الفصل، أنها يمكنها أن تكوّن ظاهرة النص القصير الكلية، وتوضحها، وتؤكدها.

[1] السليك: ٨٤.

الْهَايْكُو

حين كان الفلاحون اليابانيون يلتقون بعد الفراغ من أعمالهم الشاقة التي استفرغوا فيها يوما أو أسبوعا من مادة القرن الخامس عشر الميلادي، كانوا يلعبون هذه اللعبة الأدبية: أن يؤلف أحدهم بيت شعر رفيع الأسلوب من سبعة عشر مقطعا لغويا، يقسمها على ثلاثة أقسام: خمسة فسبعة فخمسة، مُتَخَابِثًا فيها بجمع ما ينبغي أَلَّا يجتمع أو تفريق ما ينبغي أَنْ يجتمع، متحريًا أن يشير ببعض تلك المقاطع إلى أجواء الفصل الطبيعي الذي يعيشونه عندئذ سماءً وأرضًا وهواءً- ثم يليه غيره، إلى أن تَرْتَكِم عشراتُ الأبيات، فيَصطفُوا مما أَلّفوه مئة بيت فقط، يسمونها "الرِّيِّنْجَا (الرِّينْغَا)"، يتخذونها قصيدة ذلك الفصل، التي تخلده وتخلدهم، ثم تتوالى على عين الخلود الفصولُ والقصائد[1]!

ثم في القرن السابع عشر الميلادي استقل كل شاعر ببيته ذي السبعة عشر مَقْطَعًا في ثلاثة الأقسام، مكتفيًا في قصيدته به وحده، مستنكرا أن يتكثَّر وهو لو وُفِّقَ في عمره كله إلى بيتٍ واحد صادق نافذ لكان خيرا له، ثم سماه "الْهَايْكُو"، وعرَّفه بأنه "مَا يَحْدُثُ فِي هَذَا الْمَكَانِ، فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ"[2].

لم يخل هذ التطور الواضح من أثر الثقافة الصينية كما يقول يوتسويا في ترجمته باشو ماتسويو (1644-1694)، أعظم شعراء الهايكو على الإطلاق: "لقد تأثر بشكل كبير بتشوانغ تسو الفيلسوف الصيني للقرن الرابع قبل الميلاد، وقد وظف نصوصا من كتاب المعلم

---

[1] يوتسويا: ١٣.

[2] بينيديتي، ٢٠١٨.

تشوانغ. لم يعط تشوانغ قيمة كبيرة للذكاء كما أنكر الأسلوبية، واعتبر أن القيمة الحقيقية توجد في الأشياء التي تبدو ظاهريا بلا جدوى، كما اعتبر أننا سنحيا بشكل جيد لو أننا لم نخالف الطبيعة"[1].

مثَّل ريو يوتسويا فكرتَه بقول باشو –والبُلْشُونُ والتَّدْرُجُ طائران-:

- "سَنُمَدِّدْ
قَائِمَةَ الْبُلْشُونْ
حِينَ نُضِيفُ إِلَيْهَا قَائِمَةَ التَّدْرُجْ"[2]!

ثم قال: "هذه القصيدة تعارض نصا من كتّاب المعلم تشوانغ (عندما نرى شيئا طويلا، لا ينبغي أن نفكر أنه أكبر طولا إذا كان في الواقع طوله طبيعيا، قوائم الحذف قصيرة، لكنه سيصرخ إذا مددناها له بالقوة، قوائم الكركي طويلة، لكنه سيحتج باكيا إذا قطعناها بسكين)، باشو عن عمد تلاعب بفعل تمديد قائمة طائر، الذي سبق أن ألغاه تشوانغ، ليبين العبثية والنفعية. هذا الهايكو يبين بسخرية ضعف الذكاء البشري"[3].

ومن هَايْكُو باشو:

- "الرَّبِيعُ يَمْضِي
الطُّيُورُ تَصْرُخْ

---

[1] يوتسويا: ١٧.

[2] يوتسويا: ١٧.

[3] يوتسويا: ١٧-١٨.

عُيُونُ سَمَكٍ مُغْرَوْرِقَةٌ بِالدُّمُوعْ"،

- "تُزْهِرُ الْحِنْطَةْ

دُونَ أَنْ تَسْقُطْ

قَطْرَةُ نَدَى"،

- "هَذِهِ الطَّرِيقْ

لَا أَحَدَ يَجُوبُهَا الْآنْ

عَدَا شَمْسَ الْغُرُوبْ"[١]!

وعلى هديه سار شعراء اليابانيين؛ فتقدموا بالهايكو إلى أن أفردوا له عام 1898 "هوتوتوجيسو (مجلة الهايكو)"، التي حفلت بنتاج منه هائل متنوع، تُرجم منه إلى غير اليابانية في القرن الميلادي العشرين ما وقع موقعا طيبا من كثير من شعراء العالم المتوقِّفين في إطالة القصائد واستكراهها المتطلّعين إلى خلط أشعارهم بمزاجٍ آخر غير المزاجين الأوربي والأمريكي، وقلَّدوه متمسكين بمصطلح "الهايكو"، على صعوبة حَذْوِهِمْ حَذْوَهُ أحيانا، ولم يروا عندئذ بالأمر بأسا، من حيث لم يعد أحد يستطيع أن ينكر اشتمال الثقافة الإنسانية العامة على الثقافات القومية الخاصة -مهما كان اختلافها أو تعاديها أو تنافيها- ولا أن يتجاهل أثَرَها في رسم ملامحها، الذي يشهد على عدم استغنائها عنها!

فمن جاك كيرواك الأميركي، القائل:

- "طَوَالَ الْيَوْمِ أَرْتَدِي

قُبَّعَةً لَمْ تَكُنْ

عَلَى رَأْسِي"[٢]،

وماريو بينديتي الأوروجوائي، القائل:

- "أَسْوَأُ مَا فِي الصَّدَى

أَنَّهُ يَقُولْ

الْفَظَاعَاتِ عَيْنَهَا"[٣]،

وخوسي خوان تابلادا المكسيكي، القائل:

- "قَوْقَعَةُ سَرَطَانِ الْبَحْرِ الصَّغِيرَةْ

غَيْرُ مَرْئِيَّةٍ عَلَى الشَّاطِئْ

وَوَقْعُ صَدَاهَا يَمْلأُ الْمَدَى"[٤]،

وخوان خوسي دومينشينا الإسباني، القائل:

- "طَائِرٌ مَيِّتْ

أَيُّ احْتِضَارٍ لِلرِّيشْ

---

[١] يوتسويا: ١٨-١٩.

[٢] مبارك، ٢٩١٤.

[٣] بينيديتي، ٢٠١٨.

[٤] تابلادا، ٢٠١٧.

فِي الصَّمْتْ"[1]،

وجيم نورتون الإنجليزي، القائل:

- "تَمْشِي قُدُمَا

عُشْبُ الرَّبِيعِ خَلْفَكْ

يَمْحُو خَطَوَاتِكْ"[2]،

-....، وغيرهم، تَنَقَّلَ الْهَايْكُو حتى بلغ عز الدين المناصرة العربي الفلسطيني، القائل في ديوانه الأول "يا عنب الخليل"، المنشور عام 1968:

- "يَا بَابَ دَيْرِنَا السَّمِيكْ

اَلْهَارِبُونَ خَلْفَ صَخْرِكَ السَّمِيكْ

اِفْتَحْ لَنَا نَافِذَةً فِي الرُّوحْ"[3]،

ومحمد الأمير أحمد العربي السوري، القائل:

- "غُرُوبٌ بَطِيءْ

يَحْمِلُ الْبَحْرُ جِرَاحَهْ

أَخْشَابًا طَافِيَةْ"[1]،

---

[1] بينيديتي، ٢٠١٨.

[2] نورتون، د.ت.

[3] المناصرة: ١/٣٠.

وسام درويش العربي المغربي، القائل:

- "بِرْكَةٌ صَافِيَةْ

اَلْعَصَافِيرْ

تُحَلِّقُ فِي الْأَعْمَاقْ"[2]،

-....، وغيرهم!

لقد ضبطت أواخر أسطر تلك الأمثلة كلها على مقتضى الوقف، بما فهمته من أصل تقسيم الشاعر الياباني بيته الواحد على ثلاثة أقسام، حرصا على إحداث الأثر المراد السابق ذكره.

إن إيقاعَ كلِّ شعرٍ مَظهرٌ مكثَّف من إيقاع لغته، ولا ريب في عجز ترجمته وتقليده عن تَوْفِيَتِهِ، إلا أن يتحرى مترجمُه ومقلدُه أن يوازياه بما في لغتهما من إيقاعها الخاص، مثلما فعل سعيد بو كرامي بترجمة هَايْكُو باشو الأول؛ فقد أخرجه من بحر المتدارك الحر:

"سَمَنْدَرٌ

فَعِلَاتُنْ

قَائِمَ/ةَ الْبُلْ/شُونْ

فَاعِلُ فَاعِلْ فَاعْ

---

[1] أحمد، ٢٩.

[2] درويش، ٥٠.

حِينَ نُ/ضِيفُ إِ/لَيْهَا/ قَائِمَ/ةَ التَّدْرُجْ"!

فَاعِلُ فَاعِلْ فَاعِلْ فَاعِلُ فَالاَتُنْ

ومثلما فعل عز الدين المناصرة في الهَايْكُو السابق، فقد أخرجه من بحر الرجز الحر:

"يَا بَابَ دَيْ/رِنَا السَّمِيكْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلاَنْ

اَلْهَارِبُو/نَ خَلْفَ صَخْ/رِكَ السَّمِيكْ

مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلاَنْ

اِفْتَحْ لَنَا/ نَافِذَةً/ فِي الرُّوحْ"،

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ مُسْتَفْعْ

ومن معالم إيقاع الهاكو الياباني المتأصلة فيه، انقسامه على ثلاثة أسطر، لا أقل ولا أكثر، وكأنه مظهر آخر من مظاهر تعلق الإنسان بالتثليث ماديًّا ومعنويًّا (أهرام الفراعين، وبيوت اليابانيين، وزخرفات الفنانين، وتصميمات المهندسين، وآراء النحويين، وتقسيمات المتفلسفين، وتجديفات الملحدين...)، يقف مؤديها على أواخرها، فتبدو كأنها ثلاث زفرات متكاملة أو ثلاث مَطَرات أو ثلاث طَرَقات، حرية بكمالها أن تؤثِّر، فإن الكمال في الوتر، وأوله الثلاثة!

التَّوْقِيعَةُ

التوقيعة اسم مرة التوقيع الذي هو إيقاع شيء على شيء من أشياء دون شيء، وهذا من عجائب العربية؛ فعلى رغم دلالة صيغة التفعيل على تكثير الفعل، تدل على المراوحة بين الفعل وعدم الفعل، فكأن التكثير قد شمل مع الفعل عدم الفعل؛ فإذا هما كلاهما كأنهما فعلان، لا فعل وعدم فعل! من ذلك توقيع المطر أي إصابته بعض الأرض دون بعض، ومنه توقيع الدَّبَر (الحفاء) أي إصابته بعض الجلد دون بعض[١]؛ فأما هذا فمنه أُخذ توقيع الكتّاب أي إجابته بعبارة بليغة نافذة، تضاف إليه من آخره بلون غير لونه، وأما ذاك فمنه أخذ تنسيق الأصوات الموسيقية، أي المراوحة بين إطلاقها وحبسها.

ولعل الدكتور أحمد بسام ساعي حين سمى الشعر الحر شعر التوقيع، إنما نظر إلى معنى تنسيق الأصوات الموسيقية، من حيث يستبيح الشاعر فيه لنفسه أن يستحدث ما شاء من الأوضاع الصوتية العَروضية وغير العَروضية[٢]. ولكن الدكتور محمد عز الدين المناصرة الشاعر الفلسطيني الكبير، المتخرج عام 1968 في كلية دار العلوم من جامعة القاهرة، المشتغل بتوقيع الشعر منذ 1964 إلى 2013، إنما نظر إلى معنى إجابة الكتّاب بالعبارة البليغة النافذة المضافة بلون غير لونه، ولعله الذي نبه الدكتور أحمد بسام ساعي نفسه، إلى تسمية الشعر الحر شعر التوقيع!

لقد ألقى الدكتور محمد عز الدين المناصرة عام 1965 على الجمعية الأدبية المصرية

---

[١] ابن منظور: و، ق، ع.

[٢] ساعي، فصل شعر التوقيع.

-وكان أحد أعضائها- نصًّا سماه "توقيعات"، بعشر توقيعات مُرَقَّمة غير مُعَنْوَنة- ثم عام 1968 نشره بكتابه الشعري "يا عنب الخليل"، فإذا فيه نص ثانٍ سماه "توقيعات مرئية"، بتوقيعتين اثنتين مرقمتين ومعنونتين. ثم عام 1969 ضمَّن كتابه الشعري "الخروج من البحر الميت"، نصا ثالثا سماه كذلك "توقيعات"، بعشرين توقيعة مرقمة غير معنونة -وكتابه النثري "مذكرات البحر الميت: قصائد نثرية رعوية"، نصا رابعا سماه "لا تغازلوا الأشجار حتى نعود: توقيعات"، بتسع عشرة توقيعة مرقمة ومعنونة. ثم عام 1974 ضمَّن كتابه الشعري "قمر جرش كان حزينا"، نصين خامسًا سماه "توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا"، بأربع عشرة توقيعة مرقمة غير معنونة- وسادسًا سماه "توقيعات في حفل التدشين"، بخمس توقيعات مرقمة غير معنونة. ثم عام 2000 ضمَّن كتابه الشعري "لا أثق بطائر الوقواق"، نصا سابعا سماه كذلك "توقيعات"، بعشرين توقيعة مرقمة ومعنونة. ثم عام 2013 اختار من ذلك كله كتابه "توقيعات عز الدين المناصرة: إبيجرامات شعرية مختارة".

لقد شمل بكل نص من تلك النصوص السبعة، تسعين نُصَيْصًا مُرَقَّمًا، أي منصوصًا على تميزه من داخل نصه، بل عَنْوَنَ من هذه التسعين واحدًا وأربعين، مبالغة في تمييز بعضها من بعض، ثم لما دعته فاتن أنور منصور إلى تسميتها غير ما سمَّاها، قال:

- "البداية كانت مع بداية نشوء منظمة التحرير الفلسطينية في القدس 1964. عام 1964 كان انطلاق الشعر الحقيقي لي ولمحمود درويش، ولغيرنا من شعراء فلسطين. إنّ الذي أثر فعليا في كتابتي للتوقيعات، هي التوقيعات العباسية النثرية، وقصيدة البيت الواحد، والمقطعات الشعرية الجاهلية، والهايكو الياباني المترجم والإبيجرام، والسونيتات الإنجليزية ... هذه كلها دفعتني لكتابة التوقيعات.

- هل التّوقيعة هي الهايكو العربي؟

- نعم، سمّيتها أولا هايكو، ثم عدت وأسميتها توقيعة، لأن فن الهايكو الياباني هو أحد مصادري الشعرية.

- نحن نسميها هايكو أستاذ وهناك نادي الهايكو العربي!

- لماذا لا تسمّونه توقيعة، توقيعات؟ وهو فن نثري ظهر بالعصر العباسي يقوم على الاختصار والتكثيف. أنا لست ضد إدخال كلمة هايكو أبدا، إنما أخشى على اللغة من التبريد ومحو الهوية وتقليد غيرنا. أنا مع الشّعر العربي. ليس كل شعر موزون شعرا، وهنا أشير كمثال الى ألفية ابن مالك (اللاشعر).

- إذن التوقيعات كانت في سنة 1964؟

- نعم، وقد ألقيتُ تلك القصائد في القاهرة منذ عام 1964 حتى فبراير 1970. كنت عضوا في الجمعية الأدبية المصرية، والتي كان الدكتور عز الدين اسماعيل رئيسا لها. وبعيدا عن ذلك هي منشورة في مجلدي الأعمال الشّعرية في طبعاتها العشر"[1].

ثم تداول المشتغلون بظاهرة النص القصير قوله في تعريف التوقيعة -وقد أوردته فاتن أنور منصور في حوارها السابق نفسه-: "قصيدة قصيرة جدا، من نوع جنس الحافة، تتناسب مع الاقتصاد والسرعة، وتتميز بالإيجاز والتركيز وكثافة التوتُّر. عَصَبُها المفارقة الساخرة، والإيحاء، والانزياح، والترميز. ولها ختامٌ مفتوح قاطع أو حاسم، مدهش، أي إنَّ لها قفلة تشبه النَّقْفَة المتقنة، ملائمة للحالة. تحكُمُها الوحدة العضوية، فهي متمركزة حول ذاتها،

[1] منصور: ٢٠١٧.

مستقلة. أو تكون مجتزأة يمكن اقتطاعها من بناء القصيدة الطويلة. وهي في شفافيتها وسرعتها تشبه ومضة البرق، لكنها ليست مائعة الحدود كالومضة. وتستخدم التوقيعة أحيانًا أساليب السرد. وكلُّ توقيعة هي قصيدة قصيرة جدا، لكن ليست كلُّ قصيدة قصيرة توقيعة".

لكأني بالدكتور محمد عز الدين المناصرة الشاعر الناقد، يقول -وإن لم يقل-: ألست الذي استحدث لكم هذه التوقيعات، أولستم منذئذ تحطبون في حبلي وتهجون نهجي صغارا وكبارا منكرين وعارفين، أفلست الأولى إذن بتعريف التوقيعة وتحديد حدودها، ألا قد فعلت، فاللهم اشهد!

نُصُوصُ التَّوْقِيعَةِ

للدكتور محمد عز الدين المناصرة تسعون توقيعة في سبعة نصوص:

- أما نصه الأول "توقيعات" -وفيه عشر توقيعات- فقد كان من الشعر الحر، مُتدارَكيّ الوزن متعدّد القوافي، إلا توقيعته الأخيرة التي كانت من النثر، بخمس وخمسين كلمة، على ستة وثمانين سطرا[١].
- وأما نصه الثاني "توقيعات مرئية" -وفيه توقيعتان اثنتان- فقد كان من الشعر الحر، مُتدارَكيّ الوزن متعدّد القوافي، بثلاث وأربعين ومئة كلمة، على اثنين وثلاثين سطرا[١].
- وأما نصه الثالث "توقيعات" -وفيه عشرون توقيعة- فقد كان من الشعر الحر، متعدّد

[١] المناصرة: ١/٣٩.

الأوزان والقوافي، بست وأربعين وأربعمئة كلمة، على ثمانية ومئة سطر[2].

- وأما نصه الرابع "لا تغازلوا الأشجار حتى نعود (توقيعات)" -وفيه تسع عشرة توقيعة- فقد كان من النثر، بأربع وثلاثمئة كلمة، على خمسة وتسعين ومئة سطر[3].

- وأما نصه الخامس "توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا" -وفيه أربع عشرة توقيعة- فقد كان من الشعر الحر، متعدّد الأوزان والقوافي، بسبع وعشرين وأربعمئة كلمة، على اثنين وتسعين سطرا[4].

- وأما نصه السادس "توقيعات في حفل التدشين" -وفيه خمس توقيعات- فقد كان من الشعر الحر، متعدّد الأوزان والقوافي، باثنتين وأربعين ومئة كلمة، على واحد وثلاثين سطرا[5].

- وأما نصه السابع "توقيعات" -وفيه عشرون توقيعة- فقد كان من الشعر الحر، رمَليّ الوزن متعدّد القوافي، بأربع وسبعين وخمسمئة كلمة، على أربعة وثلاثين ومئة سطر[6].

تخرج أوزان التوقيعات الشعرية -وهي إحدى وسبعون من التسعين، بنسبة 78.88%- بأبحر المتدارك والرمل اللذين انفرد أولهما بنصين اثنين وآخرهما بنص واحد، واشتركا هما والوافر والمتقارب والرجز في أربعة النصوص الباقية. كل ذلك بأربع وأربعين

---

[1] المناصرة: ١/٥٢.

[2] المناصرة: ١/٨٣.

[3] المناصرة: ١/١٣٢.

[4] المناصرة: ٢/٣٧.

[5] المناصرة: ٢/٤٢.

[6] المناصرة:٣/١٤٣.

وثلاثة آلاف كلمة، متوسط ما في التوقيعة الواحدة منها 33.82، على ثمانية وسبعين وستمئة سطر، متوسط ما وزعت عليه التوقيعة الواحدة منها 7.53.

أقصر تلك التوقيعات كلهن هاتان التوقيعتان (الثانية والسادسة عشرة من نصه الثالث "توقيعات"):

- "أَنْتَ أَمِيرْ

أَنَا أَمِيرْ

فَمَنْ تُرَى يَقُودُ هَذَا الْفَيْلَقَ الْكَبِيرْ"[١].

- "رَحَلَ الْأَحْبَابُ بَقِيتُ هُنَا وَحْدِي

صِرْتُ يَتِيمًا كَالنَّخْلَةِ فِي الصَّحْرَاءِ"[٢].

وأطولهن هذه التوقيعة (الثامنة من نصه الرابع "لا تغازلوا الأشجار حتى نعود (توقيعات)":

- "لَا تُغَازِلِ الْأَشْجَارَ حَتَّى أَعُودَ

أَصْفَرَ أَصْفَرَ كَالْغَيْرَةِ وَالْفِرَاقِ

هَكَذَا كَانَ وَجْهُهُ الْإِجَّاصِيُّ وَقْتَ الْمَسَاءِ

أَشْقَرَ أَشْقَرَ أَشْقَرَ كَتُنْبَاكٍ عَجَمِيٍّ

---

[١] المناصرة: ٨٣/١.

[٢] المناصرة: ٨٦/١.

كَزَبِيبِ الْخَلِيلِ

يَا مَجْنُونَةَ الْقَلْبِ وَالشَّرَايِينِ

لَا تُغَازِلْ سَمَاءَ الْجَلِيدِ

لَا تُغَازِلْ أَشْجَارًا مُثْمِرَةً مَسْمُومَةً

لَا تُغَازِلْ أَفْعَى الْمَاءِ الشَّقْرَاءَ

لَا تَجْدِلْ لَهَا ضَفِيرَةً مِنْ عَسَالِيجِ الْعِنَبِ

لَا بَأْسَ إِذَا غَازَلْتَ شَجَرَةَ الْحُمَّى

لَا بَأْسَ أَنْ تَشْرَبَ كَأْسَكَ حَتَّى النَّزْفِ

آخِرَ اللَّيْلِ سَتَقُولُ لِي

بَعْدَ الْمَطَرِ تَأْتِي الْعَصَافِيرُ يَا رَفِيقُ

مُبَلَّلَةَ الرِّيشِ لَيْسَ لَكَ سِوَى ارْتِعَاشِهَا

لَهُمُ الْبَحْرُ وَحِيتَانُ الْبَحْرِ

لَكَ زَبَدُ الْبَحْرِ الْأَبْيَضُ يَا هَذَا

لَهُمُ الثَّرَوَاتُ الْفِضِّيَّةُ

وَالْفِيلَاتُ الْغَامِضَةُ السِّحْرِيَّةُ

لَكَ مُتْعَةُ الْخَدِيعَةِ وَالْفُرْجَةِ يَا هَذَا

لَكَ قَبْرٌ فِي الْمَنْفَى تَحْتَ الشَّجَرَةِ يا هَذَا

حَقًّا، إِنَّه زَمَنٌ أَسْوَدُ

يَا بِرْتُولْدْ بِرِشْتْ"[1].

وأوسطهن هذه التوقيعة (السادسة من نصه الخامس "توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا"):

- "أَزْرَعُ نَخْلًا فِي السَّاحَاتِ

يَا مِيجَنَا وَيَا مِيجَنَا دُومِي

أَتَمَنَّى أَنْ تَلْدَغَنِي أَفْعَى الْمَرْجَانْ

تَرْقُدُ تَحْتَ الْعُشْبِ الْأَصْفَرِ

تُنْهِي أَشْجَانِي وَهُمُومِي

حَتَّى لَا أَسْمَعَ عَنْكِ أَسِيرَةَ سِجْنِ الرُّومِي

أَوْ خَادِمَةً فِي قَصْرٍ أَوْ خَانْ"[2].

عَرُوضُ التَّوْقِيعَةِ

أشبه التوقيعات بما ذكره الدكتور محمد عز الدين المناصرة في تعريف التوقيعة، قوله:

---

[1] المناصرة: ١/١٣٤-١٣٥.

[2] المناصرة: ٢/٣٨.

"أَنْتَ أَمِيرْ

أَنَا أَمِيرْ

فَمَنْ تُرَى يَقُودُ هَذَا الْفَيْلَقَ الْكَبِيرْ"[١]؛

فهو أقصر ما وقَّع (ست تفعيلات حُرَّة من الرجز، في عشر كلمات، على ثلاثة أسطر)، ثم هو جمرة من داخل تمرة (اشتغال القادة المزعومين بأنفسهم على رغم احتشاد الجُند المتجردين للغاية الجليلة)، ورمز من داخل مرآة مقعرة إلى مستقبل فاضح (الفشل وذهاب الريح).

وعلى رغم أن هذه التوقيعة:

"رَحَلَ الْأَحْبَابُ بَقِيتُ هُنَا وَحْدِي

صِرْتُ يَتِيمًا كَالنَّخْلَةِ فِي الصَّحْرَاءْ"[٢]،

عشر تفعيلات حُرَّة من المتدارك، في عشر كلمات، على سطرين- وأن هذه:

"أَزْرَعُ نَخْلًا فِي السَّاحَاتِ

يَا مِيجَنَا وَيَا مِيجَنَا دُومِي

أَتَمَنَّى أَنْ تَلْدَغَنِي أَفْعَى الْمَرْجَانْ

تَرْقُدُ تَحْتَ الْعُشْبِ الْأَصْفَرِ

---

[١] المناصرة: ١/٨٣.

[٢] المناصرة: ١/٨٦.

تُنْهِي أَشْجَانِي وَهُمُومِي

حَتَّى لَا أَسْمَعَ عَنْكِ أَسِيرَةَ سِجْنِ الرُّومِي

أَوْ خَادِمَةً فِي قَصْرٍ أَوْ خَانْ"[١]-

اثنتان وثلاثون تفعيلة حُرَّة (تسع وعشرون من المتدارك، وثلاث من الرجز)، في أربع وثلاثين كلمة، على سبعة أسطر- تنتمي هذه التوقيعة إلى النموذج الذي عرَّفه المناصرة، أكثر من التي قبلها، بما اشتملت عليه دونها، من اضطرام باطن (اختصام التعمير والتخريب)، وإيحاء رامز (خيبة المسعى)؛ فأما التي قبلها فلم يغن عنها قصرها شيئا، فكأنها البيت المنتزع من قصيدته، الذي أشار إليه المناصرة في تعريف "التوقيعة"، قد أبى أن يتطبَّع بطبعها، حنيناً إلى موضعه من قصيدته!

أما هذه التوقيعة النثرية ذات الثماني ومئة الكلمة، على ثلاثة وعشرين سطرا:

"لَا تغَازِلِ الْأَشْجَارَ حَتَّى أَعُودَ

أَصفرَ أَصْفَرَ كَالْغَيْرَةِ وَالْفِرَاقِ

هَكَذَا كَانَ وَجْهُهُ الْإِجَّاصِيُّ وَقْتَ الْمَسَاءِ

أَشْقَرَ أَشْقَرَ كَتُنْبَاكٍ عَجَمِيٍّ

كَزَبِيبِ الْخَلِيلِ

يَا مَجْنُونَةَ الْقَلْبِ وَالشَّرَايِينِ

---

[١] المناصرة: ٢/٣٨.

لَا تُغَازِلْ سَمَاءَ الْجَلِيدِ

لَا تُغَازِلْ أَشْجَارًا مُثْمِرَةً مَسْمُومَةً

لَا تُغَازِلْ أَفْعَى الْمَاءِ الشَّقْرَاءَ

لَا تَجْدِلْ لَهَا ضَفِيرَةً مِنْ عَسَالِيجِ الْعِنَبِ

لَا بَأْسَ إِذَا غَازَلْتَ شَجَرَةَ الْحُمَّى

لَا بَأْسَ أَنْ تَشْرَبَ كَأْسَكَ حَتَّى النَّزْفِ

آخِرَ اللَّيْلِ سَتَقُولُ لِي

بَعْدَ الْمَطَرِ تَأْتِي الْعَصَافِيرُ يَا رَفِيقُ

مُبَلَّلَةَ الرِّيشِ لَيْسَ لَكَ سِوَى ارْتِعَاشِهَا

لَهُمُ الْبَحْرُ وَحِيتَانُ الْبَحْرِ

لَكَ زَبَدُ الْبَحْرِ الْأَبْيَضُ يَا هَذَا

لَهُمُ الثَّرَوَاتُ الْفِضِّيَّةُ

وَالْفِيلَاتُ الْغَامِضَةُ السِّحْرِيَّةُ

لَكَ مُتْعَةُ الْخَدِيعَةِ وَالْفُرْجَةِ يَا هَذَا

لَكَ قَبْرٌ فِي الْمَنْفَى تَحْتَ الشَّجَرَةِ يَا هَذَا

حَقًّا، إِنَّهُ زَمَنٌ أَسْوَدُ

يَا بِرْتُولْدْ بِرِشْتْ"[1]،

فعلى رغم سخريتها من المفارقات المؤلمة، تبدو لي أبعد التوقيعات شبها عما ذكره المناصرة في تعريف "التوقيعة"، بما لوَّحها من التكرار والرتابة والطول والخطابة! لكأن المناصرة نفسه حار فيها كيف ينشرها، ثم لم يجد أصون لها ولا أعطف عليها، من أن يدرجها في طوايا غيرها من التوقيعات!

---

[1] المناصرة: ١/١٣٤-١٣٥.

اللَّافِتَةُ

أواسط ثمانينيات القرن الميلادي العشرين وكنت قد انتظمت في بعض الجمعيات الأدبية، حملَنا الأدبُ إلى شاطئ أحد فروع النهر الخالد، حيث قعدنا نتناشد القصائد، فإذا أحدُنا ينشد:

"بِالتَّمَادِي يُصْبِحُ اللِّصُّ بِأُورُبَّا مُدِيرًا لِلنَّوَادِي
وَبِأَمْرِيكَا رَئِيسًا لِلْعِصَابَاتِ وَأَوْكَارِ الْفَسَادِ
وَبِأَوْطَانِي الَّتِي مِنْ شَرْعِهَا قَطْعُ الْأَيَادِي
يُصْبِحُ اللِّصُّ رَئِيسًا لِلْبِلَادِ"،

وإذا الأنشودة إحدى اللافتات المهرَّبة خِلسةً، وإذا صاحبها أحمد مطر الشاعر العراقي الساخر الثائر، الممنوع تداول شعره في بعض البلدان العربية!

لَفْتُ النَّظَرِ تحويله عن وجهته[1]، واللافتة اسم فاعِلِه الذي صار مصطلحا على قطعة من ورق أو ما أشبهه، يُكتب فيها ما يراد التنبيه عليه، ثم تنصب بحيث يتحول إليها نظر المار بها، وأدق ما يدل على مفهومها ما يجده السائرون عن يمين الطريق ويساره، من مُنبِّهات على الجِهات.

ولكن منذ عام 1984 إلى الآن، صارت "اللافتة"، شعارا على نمط من القصائد

---

[1] ابن منظور: ل، ف، ت.

المعاصرة القصيرة، نشر منه أحمد مطر سبعة كتب (لافتات 1، 2، 3، 4، 5، 6، 7)، وما زال منه بين يديه ما لم ينشره!

كان أحمد مطر قد هرب أوائل ثمانينيات القرن الميلادي العشرين، من العراق إلى الكويت، فعمل بجريدة القبس، وتجلى لها فضله؛ فصارت تستفتح أعدادها بإحدى قصائده التي أبى فيها إلا أن يكون النَّذير العُريان (الذي يتجرد من ملابسه ويرفعها تنبيها لمن ينذره)، فجعلها على فواتح الجريدة "لافتات"، يلفت بها القراء، مثلما جعل لوحاتِه على خواتمها ناجي العلي صديقُه الحميم، لتتنادى الفواتح والخواتم، وتتكامل، وتتجاسر- قائلا: "قصيدتي هي {لافتة} تحمل صوت التمرد، وتحدد موقفها السياسي بغير مواربة، وهي بذلك عمل إنساني يصطبغ بالضجة والثبات على المبدأ، وعليه فإنني لا أهتم بصورة هذه المظاهرة وكيف تبدو، بقدر اهتمامي بجدية الأثر الذي تتركه، والنتائج التي تحققها"[١].

ذاك مقطع من الحوار الذي نشره عبد الرحيم حسن، عام 1987، بالعدد 185 من مجلة العالم اللندنية، ثم نقلته الدكتورة مريم الغافرية الباحثة العمانية الواعدة، إلى رسالتها للدكتوراة "أساليب السخرية في أدب أحمد مطر"، ذاكرةً أن اللافتة صارت بتحريضها وحِدَّتها وإيجازها وسهولتها، هي عنوان المقاومة والتصدي في أدب أحمد مطر كله، مثلما تبدو اللافتات التي يحملها في طريقهم الثوارُ المتظاهرون، دون أن تخسر طبيعتها الفنية الشعرية، وأنها تتدرَّع بالمقاومة من أطرافها كلها: تدعو إليها عناوينُها، لتجدد خواتُمها الدعوة[٢]!

---

[١] الغافرية، ٢٠١٧.

[٢] السابق نفسه.

عَرُوضُ اللَّافِتَةِ

لما لم يكتمل لأحمد مطر الشاعر العراقي الساخر الثائر، نشر "لافتاته"؛ ففاتني ما أوثر من الاستقصاء في تأسيس البحث عن حقيقة الظاهرة المحددة المظاهر بحثا علميا- رأيت أن أقتصر على الجزء الأول منها (لافتات 1)، الذي حفل بأول عنايته واستمرار نهجه واشتداد وطأته، حتى نُفي من الكويت!

في مفتتح هذا الجزء الأول:

"مَدْخَلٌ

سَبْعُونَ طَعْنَةً هُنَا مَوْصُولَةَ النَّزْفِ

تُبْدِي وَلَا تُخْفِي

تَغْتَالُ خَوْفَ الْمَوْتِ فِي الْخَوْفِ

سَمَّيْتُهَا قَصَائِدِي

وَسَمِّهَا يَا قَارِئِي حَتْفِي

وَسَمِّنِي مُنْتَحِرًا بِخِنْجَرِ الْحَرْفِ

لِأَنَّنِي فِي زَمَنِ الزَّيْفِ

وَالْعَيْشِ بِالْمِزْمَارِ وَالدُّفِّ

كَشَفْتُ صَدْرِي دَفْتَرًا

وَفَوْقَهُ

كَتَبْتُ هَذَا الشِّعْرَ بِالسَّيْفِ"[1]!

النص الذي جعله مدخلا نبه به على أن "لافتات 1"، سبعون لافتة، ولقد ينبغي أن يضاف هو نفسه إليها، لتكون به إحدى وسبعين، ولاسيما أنه دليل معالم كثيرة من معالمها!

أول ما تدل عليه لافتة "مدخل" هذه من معالم "لافتات 1"، نمط الوزن؛ فهو بحر السريع (سبعون طع/ نة هنا/ موصولة الن/ نزف)، الذي انتظمت به ست لافتات (8%)، الملتبس بالرجز الذي انتظمت به ثمان وعشرون لافتة (39%) -فانتظم بهما معا نصف "لافتات 1" تقريبا- على حين انتظمت بالرمل ست عشرة (23%)، ثم بالمتدارك إحدى عشرة (15%)، ثم بالمتقارب أربع (6%)، ثم بالوافر ثلاث (4%)، ثم بالكامل اثنتان (3%)، ثم بالهزج واحدة (1%).

وثاني ما تدل عليه لافتة "مدخل" من معالم "لافتات 1"، نوع الشعر؛ فهو الشعر الحر (شعر التفعيلة)، الذي تخرَّجت فيه اللافتات الإحدى والسبعون كلها؛ فتحررت من طول البيت العمودي -وإن تقيدت بتفعيلته الوزنية- وتحررت من قافية القصيدة العمودية في خمس وثلاثين لافتة (49%)، وإن تقيدت بها في ست وثلاثين (51%).

وثالث ما تدل عليه لافتة "مدخل" من معالم "لافتات 1"، هيئة الطباعة؛ فهي ثمانية أبيات واحدة القافية، لو لم تُفرق على الأحد عشر سطرا السابقة، لاجتمعت في ثمانية الأسطر الآتية:

1 سَبْعُونَ طَعْنَةً هُنَا مَوْصُولَةَ النَّزْفِ

---

[1] مطر: ١/٢٠.

2 تبْدِي وَلَا تُخْفِي

3 تَغْتَالُ خَوْفَ الْمَوْتِ فِي الْخَوْفِ

4 سَمَّيْتُهَا قَصَائِدِي وَسَمِّهَا يَا قَارِئِي حَتْفِي

5 وَسَمِّنِي مُنْتَحِرًا بِخَنْجَرِ الْحَرْفِ

6 لِأَنَّنِي فِي زَمَنِ الزَّيْفِ

7 وَالْعَيْشِ بِالْمِزْمَارِ وَالدُّفِّ

8 كَشَفْتُ صَدْرِي دَفْتَرًا وَفَوْقَهُ كَتَبْتُ هَذَا الشِّعْرَ بِالسَّيْفِ

ورابع ما تدل عليه لافتة "مدخل" من معالم "لافتات 1"، حجم النص؛ فهو ثمان وثلاثون كلمة مكتوبة على أحد عشر سطرا، واللافتات الإحدى والسبعون كلها ذوات 4751 كلمة -متوسط كلم اللافتة الواحدة 67- مكتوبة على 1426 سطرا -متوسط أسطر اللافتة الواحدة 20- بمتوسط ثلاث كلمات في السطر الواحد!

وخامس ما تدل عليه لافتة "مدخل" من معالم "لافتات 1"، أسلوب التعبير؛ فهو سخرية قاتلة كأنها طعنات رماح، لم يضرها جرأةً وتصميمًا أن تمر إلى مرماها من خلال راميها؛ فيموت هذا مظلوما إذ يموت ذاك ظالما!

وسادس ما تدل عليه لافتة "مدخل" من معالم "لافتات 1"، رسالة الشاعر؛ فهي الإصلاح العام، الذي لا يسكت على فساد -مهما كان- حتى يفضحه؛ فلا يعمى عنه المصلحون والصالحون، ولا يهنأ به المفسدون والفاسدون!

ومثل تلك اللافتة:

"قَلَمٌ

جَسَّ الطَّبِيبُ خَافِقِي

وَقَالَ لِي

هَلْ هَاهُنَا الأَلَمْ

قُلْتُ نَعَمْ

فَشَقَّ بِالْمِشْرَطِ جَيْبَ مِعْطَفِي

وَأَخْرَجَ الْقَلَمْ

هَزَّ الطَّبِيبُ رَأْسَهُ وَمَالَ وَابْتَسَمْ

وَقَالَ لِي

لَيْسَ سِوَى قَلَمْ

فَقُلْتُ لَا يَا سَيِّدِي

هَذَا يَدٌ وَفَمْ

رَصَاصَةٌ وَدَمْ

وَتُهْمَةٌ سَافِرَةٌ تَمْشِي بِلَا قَدَمْ"[1]!

هذه اللافتة الإصلاحية الساخرة، ذات الأربعين كلمة، المنتظمة بحر السريع الحر

---

[1] مطر: ١/٢٠.

الملتبس بالرجز، في ثمانية أبيات واحدة القافية، لو لم تفرق على ثلاثة عشر سطرا، لاجتمعت في ثمانية الأسطر الآتية:

1 جَسَّ الطَّبِيبُ خَافِقِي وَقَالَ لِي هَلْ هَاهُنَا الْأَلَمْ

2 قُلْتُ نَعَمْ

3 فَشَقَّ بِالْمِشْرَطِ جَيْبَ مِعْطَفِي وَأَخْرَجَ الْقَلَمْ

4 هَزَّ الطَّبِيبُ رَأْسَهُ وَمَالَ وَابْتَسَمْ

5 وَقَالَ لِي لَيْسَ سِوَى قَلَمْ

6 فَقُلْتُ لَا يَا سَيِّدِي هَذَا يَدٌ وَفَمْ

7 رَصَاصَةٌ وَدَمْ

8 وَتُهْمَةٌ سَافِرَةٌ تَمْشِي بِلَا قَدَمْ".

ومثل تينك اللافتتين:

"بَيْتٌ وَعِشْرُونَ رَايَةً

أُسْرَتُنَا بَالِغَةُ الْكَرَمْ

تَحْتَ ثَرَاهَا غَنَمٌ حَلُوبَةٌ

وَفَوْقَهُ غَنَمْ

تَأْكُلُ مِنْ أَثْدَائِهَا وَتَشْرَبُ الْأَلَمْ

لِكَيْ تُفُوزَ بِالرِّضَا

مِنْ عَمِّنَا صَنَمْ

أُسْرَتُنَا فَرِيدَةُ الْقِيَمْ

وُجُودُهَا عَدَمْ

جُحُورُهَا قِمَمْ

لَاءَاتُهَا نَعَمْ

وَالْكُلُّ فِيهَا سَادَةٌ

لَكِنَّهُمْ خَدَمْ

أُسْرَتُنَا مُؤْمِنَةٌ

تُطِيلُ مِنْ رُكُوعِهَا

تُطِيلُ مِنْ سُجُودِهَا

وَتَطْلُبُ النَّصْرَ عَلَى عَدُوِّهَا

مِنْ هَيْئَةِ الْأُمَمْ

أُسْرَتُنَا وَاحِدَةٌ

تَجْمَعُهَا أَصَالَةٌ وَلَهْجَةٌ وَدَمْ

وَبَيْتُنَا عِشْرُونَ غُرْفَةً بِهِ

لَكِنَّ كُلَّ غُرْفَةٍ مِنْ فَوْقِهَا عَلَمْ

يَقُولُ

إِنْ دَخَلْتَ فِي غُرْفَتِنَا

فَأَنْتَ مُتَّهَمْ

أُسْرَتُنَا كَبِيرَةٌ

وَلَيْسَ مِنْ عَافِيَةٍ

أَنْ يَكْبَرَ الْوَرَمْ"[1]!

هذه اللافتة الإصلاحية الساخرة أيضا، ذات الثمانين كلمة، المنتظمة بحر السريع الحر الملتبس بالرجز، في أربعة عشر بيتا واحدة القافية، لو لم تفرق على سبعة وعشرين سطرا، لاجتمعت في الأربعة عشر سطرا الآتية:

1 أُسْرَتُنَا بَالِغَةُ الْكَرَمْ

2 تَحْتَ ثَرَاهَا غَنَمٌ حَلُوبَةٌ وَفَوْقَهُ غَنَمْ

3 تَأْكُلُ مِنْ أَثْدَائِهَا وَتَشْرَبُ الْأَلَمْ

4 لِكَيْ تَفُوزَ بِالرِّضَا مِنْ عَمِّنَا صَنَمْ

5 أُسْرَتُنَا فَرِيدَةُ الْقِيَمْ

6 وُجُودُهَا عَدَمْ

7 جُحُورُهَا قِمَمْ

8 لَاءَاتُهَا نَعَمْ

9 وَالْكُلُّ فِيهَا سَادَةٌ لَكِنَّهُمْ خَدَمْ

10 أُسْرَتُنَا مُؤْمِنَةٌ تُطِيلُ مِنْ رُكُوعِهَا تُطِيلُ مِنْ سُجُودِهَا وَتَطْلُبُ النَّصْرَ عَلَى عَدُوِّهَا مِنْ هَيْئَةِ الْأُمَمْ

11 أُسْرَتُنَا وَاحِدَةٌ تَجْمَعُهَا أَصَالَةٌ وَلَهْجَةٌ وَدَمّْ

12 وَبَيْتُنَا عِشْرُونَ غُرْفَةً بِهِ لَكِنَّ كُلَّ غُرْفَةٍ مِنْ فَوْقِهَا عَلَمْ

13 يَقُولُ إِنْ دَخَلْتَ فِي غُرْفَتِنَا فَأَنْتَ مُتَّهَمْ

14 أُسْرَتُنَا كَبِيرَةٌ وَلَيْسَ مِنْ عَافِيَةٍ أَنْ يَكْبَرَ الْوَرَمْ".

لقد انحصرت لافتات أحمد مطر الشاعر العراقي الثائر الساخر، في الأبحر المفردة التفعيلة، المعروفة بسلاستها ومُواتاتها وتدفّقها، فكأنما خشي عليها ناظمها أن يعوق متلقيها عائقُ التركيب، ثم أكثر في الأبحر المفردة من الرجز، المعروف بابتذاله (كثرة استعماله)، واتساع مضمار التصرف فيه، وجها من تأسيس منحى اللافتة الثوري الساخر، الذي كان منه أيضا سلوك مسلك الشعر الحر الذي تعلق به معنًى من الثورة على الشعر العمودي.

ولقد حرص على طباعة اللافتة على النحو الذي ينشدها به تخييلا للسمع بالنظر، ففرق بعض ما كانت القافية كفيلة باجتماعه، وإن لم يخل ذلك من قصد تمكين النص الصغير الحجم في المكان الكبير المتاح؛ فإنه إن يكن لافتة فإن الجريدة لم تكن لوائح حقيقية

[1] مطر: ١/٦٢-٦٤.

على أيدي ثائرين متظاهرين!

لكأن اللافتة بمعالمها تلك التي تجلت في "لافتات 1"، هي مثال القصيدة الحرة، الذي حددته سنة 1962، نازك الملائكة الشاعرة العراقية المعلِّمة، بكتابها "قضايا الشعر الحديث"، الذي هذبت منه بعدئذ قليلا قليلا –وقد استبدلت "المعاصر" من "الحديث"!- دون أن تمس جوهره، وعُدّت به للشعر الحر عند بعض قرائها، مثل الخليل بن أحمد للشعر العمودي، تَقْعِيدًا وتَقْيِيدًا[١]!

[١] الملائكة: ٣٤-٣٥.

التَّغْرِيدَةُ

اليوم (الأربعاء 28/11/1449= 31/7/2019)، حاولت أن أنشر هذه القصيدة على فضاء الكتابة الذي يتيحه برنامج التواصل الاجتماعي المعروف "تويتر":

سَمِعَتْ بِمَكْرِ خَوَاطِرِي خَطَرَاتِي فَدَعَتْ كَوَاذِبَهَا إِلَى عَثَرَاتِي

مَا أَضْيَقَ الرُّؤْيَا الْفَسِيحَةَ وَالْقُوَى الْغَضْبَى الصَّرِيحَةَ وَالْجَوَى الْمُتَعَاتِي

جَرَّتْ عَلَيَّ مَدَاخِلًا بِمَآزِقٍ وَمَخَارِجًا بِمَزَالِقٍ فَلَتَاتِي

وَإِذَا الشُّمُوسُ تَرَحَّلَتْ ظَهَرَتْ عَلَى أُفُقِ الْمُنَى الظُّلُمَاتُ بِالظُّلُمَاتِ

شَمْسُ الْهَوَى وَلَهَا أَجِيجٌ بَاهِرٌ غَرَبَتْ بِأَصْلِ تَوَقُّدِ النَّزَعَاتِ

شَمْسُ الْعُلَا وَلَهَا دَلَالٌ قَاهِرٌ غَرَبَتْ بِأَصْلِ تَسَلُّطِ النَّجَدَاتِ

شَمْسُ النُّهَى وَلَهَا نُفُوذٌ ظَاهِرٌ غَرَبَتْ بِأَصْلِ تَطَلُّعِ الْبَدَوَاتِ

إِنْ لَمْ يَكُنْ غَضَبٌ عَلَيَّ لَخَامِدٌ أَوْ لَا فَيَا خُسْرِي وَيَا حَسَرَاتِي

فأبى عليّ إلا أن أكتفي منها بهذا المقدار:

سَمِعَتْ بِمَكْرِ خَوَاطِرِي خَطَرَاتِي فَدَعَتْ كَوَاذِبَهَا إِلَى عَثَرَاتِي

مَا أَضْيَقَ الرُّؤْيَا الْفَسِيحَةَ وَالْقُوَى الْغَضْبَى الصَّرِيحَةَ وَالْجَوَى الْمُتَعَاتِي

جَرَّتْ عَلَيَّ مَدَاخِلًا بِمَآزِقٍ وَمَخَارِجًا بِمَزَالِقٍ فَلَتَاتِي

وَإِذَا الشُّمُوسُ تَرَحَّلَتْ

وإلا لم ينشرها! ولو كنت حاولت ذلك منذ ثلاثة أعوام لأبي عليّ إلا أن أكتفي بهذا المقدار:

سَمِعَتْ بِمَكْرِ خَوَاطِرِي خَطَرَاتِي فَدَعَتْ كَوَاذِبَهَا إِلَى عَثَرَاتِي

مَا أَضْيَقَ الرُّؤْيَا الْفَسِيحَةَ وَالْقُوَى الْغَضْبَى ال

لقد نشأ هذا البرنامج عام 2006 الميلادي، ليستوعب الخواطر الطارئة، ولم يقبل أن تزيد الخاطرة الواحدة على 140 حرف، والفصلة الترقيمية عنده بمنزلة الحرف، وكذلك الشكلة على الحرف، ومسافة الفراغ بين الكلمتين؛ فإذا شُكلت حروف الخاطرة العربية كلها كما سبق وجب الاستغناء عن نصف المقدار المتاح!

ثم عام 2017 خاف القائمون على البرنامج عزوف الناس عنه؛ فأغروهم بتحديثات كثيرة تزيد من نشاطهم التواصلي، كانت منها مضاعفة المساحة المتاحة لتصير 280 حرف، على نظام الزيادات الرقمية عموما، المبني على التشقيق والمضاعفة، ولم يكن أَثَرُ ما تعوّده الناس في أحد عشرا عاما ليزول بأَثَر ما جرّبوه في اثنين؛ فظلَّ بعضهم يكتفي بحروف أقرب إلى 140 منها إلى 280!

لقد صار برنامج "تويتر"، أحد أكثر برامج التواصل الاجتماعي استعمالا في العالم، واحتشدت فيه خواطر الناس حتى صارت تُعدّ في الثانية الواحدة بعشرات الآلاف، واتسعت كلمة "تَغْرِيدة" المصطلح بها على الخاطرة التي يتيح البرنامجُ للناس "تَغْرِيدَها" (كتابتَها على فضائه)، لتشمل ما أشبهها -وإن لم يكتب على هذا الفضاء- فتميز بها نمط من النصوص القصيرة، استحق أن يسلِّط عليه الدكتور علي الفارسي تلميذنا الباحث العُماني النجيب

الواعد، مبادئ تصنيف النصوص وَظيفيًّا وسِياقيًّا وإِجرائيًّا، التي تبناها "فولفجانج هاينه من" و"ديتر فيهفيجر"، في كتابهما المهم "مدخل إلى علم اللغة النصي"، الذي ترجمه الدكتور فالح العجمي أستاذه الجليل وصديقنا الجميل، ليصل في مقاله الطريف "أنماط النص: قراءة في إشكالية التصنيف (التغريدة نموذجا)"، إلى أنه "لا ينبغي أن نصنف التغريدة على أساس نمطي معين منفردًا، كذلك نلاحظ تداخل هذه الأنماط معًا بشكل يصعب فصل التغريدات بعضها عن بعض بوضوح، كذلك لا يكون التصنيف على أساس نظري، بل لا بد من التجريب على كم من التغريدات، والفيصل في ذلك عنصر "التغليب"، ولعل حدود حجم النص وانعدام الاشتراك في سياق المحيط المكاني والزمني، هما المدخل إلى تصنيف التغريدة"[١].

لم يتح البرنامجُ "التَّغْرِيد" بالعربية إلا في مارس من عام 2012، وهو العام الذي شاركتُ به فيه من أواخره، ولكن بعد أن سبقني إليه من أوائله "مُغَرِّدُون" كثيرون ولاسيما في الخليج العربي -فقد كنا في مصر وما زلنا أَمْيَلَ في تواصلنا الاجتماعي إلى برنامج "فيسبوك"، منا إلى برنامج "تويتر"- حتى نَجَمَتْ نُجومُ كتاب لولا برنامج "تويتر" ما نَجَمَتْ، فدُعي بذلك إلى جامعة السلطان قابوس أوائل هذا العام (24/2/2019)، علي عكور (@alakOOrali)، الشاب السعودي ذو الثلاثمئة والاثني عشر ألف تغريدة (12300) والثمانمئة والأربعة والعشرين ألف متابع (24800)، الذي وجدت الشباب يتناقلون تغريداته معلقين عليها أو مكتفين بالإعجاب بها، فرأيت أن أنظر فيها.

---

[١] الفارسي: ٢٠١٦.

لُغَةُ التَّغْرِيدَةِ

إذا اشتغلنا بتغريدات علي عكور (@alakOOrali)، في شهر يوليو من هذا العام الميلادي ٢٠١٩، دون غيرها، فتجاوزنا ما أعاده أو لم يبُح فيه بخواطر نفسه- اجتمعت لنا سبع وخمسون تغريدة بسبع وثلاثين وثمانمئة كلمة، ليكون متوسط ما في التغريدة الواحدة خمس عشرة كلمة بأربعة وثمانين حرفا، ويصدُق ما قدّرناه من أن ما تعوَّده كُتَّاب تويتر في أحد عشر عاما (٢٠٠٦-٢٠١٧)، من الإيجاز، لا يتحوّلون عنه في عامين (٢٠١٨-٢٠١٩)!

فمن أمثلة ما كان منها دون المتوسط:

1

الليل دائما، في صفّك!

2

أعرفُ يدًا

بالمصافحة فقط

تدسُّ الحنين

في جيبي

3

الباب

للدخول

في فكرة البيت

النافذة

للاطمئنان

أن الخارج

على بعد نظرة

ومن أمثلة ما كان منها في المتوسط:

4

أعرف أن واحدا يشبهني، يسير معي ويعبث بخطاي، لكن ليس بالصفاقة التي تعكسها الممرات الزجاجية.

5

إنه لجهدٌ عظيم، لرجلٍ بلا مواهب أن يمضي باليومِ إلى آخره، دونَ أخطاء في الأداء.

6

لماذا

لا يدفنونك

من المرة الأولى؟

لماذا دائما

نحتاج إلى حبلٍ وكرسي

ومشهدٍ رديءٍ كهذا !

ومن أمثلة ما كان منها فوق المتوسط:

7

تسمو بمعنى الحبّ

حتى لا مدى

إلاّ تكشّفَ

عن ذهولِ الرائي

فيضٌ سماويٌّ

وسرٌّ صاعدٌ

بالظامئينِ لآخرِ الأنداءِ

8

بدأنا نزهتنا من عند الفم، حيث تأملنا النضجَ في خيرِ مواسمه، ثم صعدنا قليلا إلى أعلى، وبنصفِ دورة شهدنا كيف نُحِتَ الأنفُ بدقةٍ تجلّ عن الوصف، أكملنا

الصعود بأنفاسٍ لاهثة. على ضفافِ إحدى العينين جلسنا، ويُقالُ أننا .. فقِدنا هناك.

9

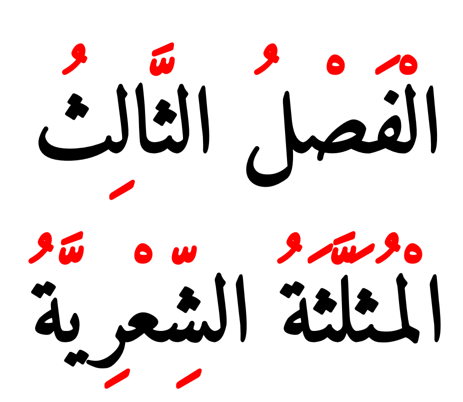
في البدء سملوا عينيّ المنطق، فصرت أمسك يده وأقوده، خشية أن يدهسه سائق طائش، أو أن يقع في حفرةٍ ما، لا سيّما وأن الجدل والمغالطات كثرت هذه الأيام. لاحقا، في منتصفِ جدلٍ بيزنطيّ بتروا ساقيه، فبتّ أحمله على ظهري، وصار منطقيا أن أحدودبَ أسرع من الآخرين[١].

لقد درَّجت الأمثلة السابقة، من أقصر التغريدات (ذات أربع الكلمات)، إلى أطولها (ذات الست والأربعين كلمة)، وحرصت على رسمها كما وجدتُّها (نَسْخِها) -مهما كان رأيي في رسائلها وأساليبها وهيئات إملائها وتشكيلها وترقيمها!- ولعل من قرائها من يظن بالموزَّعة الكلمات منها ما ليس بالمجمَّعتها -وهذه تسع وعشرون تغريدة، وتلك ثمان وعشرون، على سواء- حتى إذا فرغ من تأملها لم يجد إلا حرص الكاتب على توجيه القارئ وتنبيهه، خوفا من تجميع الكلمات التي لا تكفي في سياستها أحيانا علاماتُ الترقيم، ولم يَصرِفه عن هذا الذي وَجَدَهُ اتزانُ التغريدة السابعة وحدها، بيتين عموديَّين كامليَّ الوزن وافيين همزيَّي القافية المكسورة المردفة بالألف الموصولة بالياء!

تلك تسع تغريدات فنية أدبية، انفردت بأربع منها جملةٌ واحدة (اسمية: 1، 3، 5، أو فعلية: 2)، وباثنتين جملتان فعليتان (4، 6)، وبواحدة ثلاثُ جملٍ إحداها فعليةٌ (7)، وبواحدة أخرى أربعُ جملٍ فعلية (8)، وبواحدة أخيرة خمسُ جملٍ فعلية (9)، معروفة

[١] عكور، ٢٠١٩.

فعليتها بدلالتها الحركية، واسميتها بدلالتها الثباتية. واجتمعت فيها ضمائر التكلم المعروفة بالبوح الشعري (2، 4، 8، 9)، وضمائر الخطاب المعروفة بالنزاع المسرحي (1، 7)، وضمائر الغيبة المعروفة بالحنين القصصي (3، 5) -والأسماء الظاهرة في التحليل اللغوي بمنزلة ضمائر الغيبة- والتبست؛ فاقتحمت ضمائرُ التكلم على ضمائر الغيبة (8، 9)، وضمائرُ الخطاب على ضمائر التكلم (1، 7)، حتى أفضينا إلى نمط من الكتابة -يمكننا الآن أن نسميه "التَّغْرِيد"- تتضافر فيه طاقات المشاهدة اليومية والمكاشفة الذهنية والمباغتة الأسلوبية جميعا معا: تتوارد على حواسّ الكاتب كلِّها أحداثُ يومه المختلفةُ، فلا يأبه لها كثيرةً أو قليلةً حتى ينعكس بها على مرآة ذهنه وعيٍ خاص، فلا يأبه له حتى تستفزه عبارته الخاصة، فيثبتها من فوره، وربما أحاطها من أمامها أو من خلفها أو من حولها، بما يَجلوها ويَحفزها ويُنفِذها.



الْفَصْلُ الثَّالِثُ

الْمُثَلَّثَةُ الشِّعْرِيَّةُ

مَدْخَلٌ

ربما زعم بعض الأدباء (مبدعي الأدب) أنه لا يخطر له المتأدبون (طلاب الأدب) على بال، وأنه الذي قالت العرب فيه من وراء القرون: "لَابُدَّ لِلْمَصْدُورِ أَنْ يَنْفُثَ"[1] -والمصدور المريض الصدر- مهموم مأزوم مشغول عنهم بنفسه، ولم يدر أنه الذي أطلق نُفاثتَه، وكان قادرا أن يُقيّدها بكفَّيْه، ولولا المتأدبون ما كان الأدب، ولولا الأدب ما كان الأدباء!

وإن كل ما ينتجه ذلك الأديب فيستعمله هؤلاء المتأدبون -وإن كان نصا قصيرا- لذو رسالة تثقيفية كاملة، وسواءٌ أَكتَفَى بها إلى حينٍ هؤلاء المتأدبون أم أضافوا إليها ما استفزهم إلى إضافته. والتثقيف "إكساب الآخر المتثقف ثقافة الأنا المثقف، في سبيل إنارة بصيرته، وإخصاب حياته، وزيادة إنسانيته"[2].

وألطف ما في هذا المقام أن ذلك الأديب يتثقف إذ يثقف؛ فلن يستطيع تثقيف غيره حتى يسبر من أغوار نفسه السحيقة ما يستمد مادته، وعندئذ يرى من حقيقتها ما كان عنه غافلا، وينبه من طاقته ما كان فيه خاملا!

*****

ولن يكون المقصود بالنص الأدبي رسالةً حتى يكون مركبا ذا عناصر مختلفة مؤتلفة،

---

[1] الميداني: ٢/٢٤١.

[2] صقر، 2015 (ب): 4.

وتلك هي صفة البُنْيانيَّة التي يتصف بها كُلُّ عمل مُتْقَن يعمله الإنسان، فيخرج مطبوعا بطابع بنيانه الإنساني نفسه، ذي الأجهزة المتفاصلة باختصاص كل منها بعمله، المتواصلة بتكامل هذه الأعمال.

وعناصر مركب هذه الرسالة ثلاثة أنواع:

١ مُشْكِلَة (مُعْضِلَة، أو مُصيبة)، هي لُبُّ المُرَكَّب، تُلِمُّ بالأديب، فيَحْتَفِز بها، ويَنْشَط لها، على حين يظل الناس مختلفين فيها.

٢ ودَعْوى (رَأْي، أو فَيْصل)، هي شِعارُ لُبِّ المُرَكَّب (الشِّعار ما وَلِيَ الجِسْمَ من الملابس)، يُفْلِتُ فيها الأديب من ضيق الأَزْمَة إلى سعة الفَرَج، بما تُفَتِّقُه حيلتُه.

٣ ودَليل (حُجَّة، أو بُرْهان)، هو دِثارُ لُبِّ المُرَكَّب (الدِّثار ما وَلِيَ الشِّعارَ من الملابس)، يرى فيه الأديب مِثالًا صادق التَّمَثُّل والامْتِثال، بما يُفَتِّقُه نِظامُ حياته.

وكأنما انتبه إلى شيء من ذلك زهير بن أبي سلمى بقوله:

فَإِنَّ الحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ يَمِينٌ أَوْ نِفَارٌ أَوْجِلَاءُ"[١]!

إن الدعوى بمنزلة اليمين؛ فإن مدعيها يذكر ما يراه هو لا غيره، كما يقسم المقسم على ما يراه هو لا غيره. وإن المشكلة بمنزلة النِّفار؛ فهي موطن اختلاف أَيْ تَنَافُرٍ يحتاج إلى أن يشهده حَكَمٌ عَدْلٌ. وإن الدليل بمنزلة الجِلاء، إذ يتخير المُسْتَدِلُّ ما يتجلى به رأيه.

ولقد وجدت فلاسفتنا القدماء يميزون في "أمر هذه النفس وقواها"، ثلاث القوى

---

[١] ابن أبي سلمى: ١٣٨.

الآتية، بعضها من بعض[1]:

١ التي أستخلص أنها القوة المُتَفَكِّرة، وموطنها عندهم الدماغ، و"بِها يَكونُ الْفِكْرُ وَالتَّمْييزُ وَالنَّظَرُ في حَقائِقِ الْأُمورِ". ولا أرتاب في أن استشكال المشكلات إنما هو من مظاهر التَّفَكُّر!

٢ والتي أستخلص أنها القوة المُتَرَفِّعَة، وموطنها عندهم القلب، و"بِها يَكونُ الْغَضَبُ وَالنَّجْدَةُ وَالْإِقْدامُ عَلَى الْأَهْوالِ وَالشَّوْقُ إِلى التَّسَلُّطِ وَالتَّرَفُّعُ وَضُروبُ الْكَراماتِ". ولا أرتاب في أن ادعاء الدعاوى إنما هو من مظاهر التَّرَفُّع!

٣ والتي أستخلص أنها القوة المُتَشَهِّيَة، وموطنها الكبد، و"بِها تَكونُ الشَّهْوَةُ وَطَلَبُ الْغِذاءِ وَالشَّوْقُ إِلى الْمَلاذِّ الَّتي في الْمَآكِلِ وَالْمَشارِبِ وَالْمَناكِحِ وَضُروبُ اللَّذّاتِ الْحِسِّيَّةِ". ولا أرتاب في أن الاستدلال إنما هو من مظاهر التَّشَهِّي!

وعلى رغم ارتيابي فيما جعله فلاسفتنا القدماء مواطن تلك القوى، لا ينقضي عَجَبي مِنْ سَداد تَنْويعِهم أنواعها المتكاملة في النَّفْس الواحدة تكامل مقاطع الحق في بيت زهير، وعلى وفق هذا التكامل تتكامل أنواع عناصر مركب الرسالة الثلاثة التي لا يستغني عنها جميعا معا كلُّ نص أدبي مُتْقَن.

*****

لقد تتبعت حركة أطوال القصائد العربية منذ أقدم مأثوراتها، وانتهيتُ في مظاهر تَقاصُرِها إلى ظهور المثلثة على غيرها. ولا بأس فيما يأتي، أن أصطفي منها خمسة أمثلة

---

[1] مسكويه: ٣٧.

أخرى متوالية متفاوتة، تزيد ذلك الظهور بيانا إذا ما زدناها نظرا:

المثال الأول من شعر زهير بن أبي سلمى صاحب بيت مقاطع الحق الثلاثة الذي نوهت به فيما سبق، مثلثة طويليّة الأبيات الوافية المقبوضة العروض والضرب حائية القوافي المكسورة المجردة الموصولة بالياء، في تَحَدِّي الشعراء:

"مَنْ يَتَجَرَّمْ لِي الْمَنَاطِقَ ظَالِمًا فَيَجْرِ إِلَى شَأْوٍ بَعِيدٍ وَيَسْبَحِ

يَكُنْ كَالْحُبَارَى إِنْ أُصِيبَتْ فَمِثْلُهَا أُصِيبَ وَإِنْ تُفْلِتْ مِنَ الصَّقْرِ تَسْلَحِ

كَعَوْفِ بْنِ شَمَّاسٍ يُرَشِّحُ شِعْرَهُ إِلَيَّ أَسِدِّي يَا مَنِيَّ وَأَسْجِحِي"[1]!

والمثال الثاني من شعر جرول بن أوس الحطيئة راوية زهير بن أبي سلمى نفسه، مثلثة طويليّة الأبيات الوافية المقبوضة العروض والضرب بائية القوافي المفتوحة المجردة الموصولة بالألف، في الاستهزاء بالجُبناء:

"حَمِدتُّ إِلَهِي أَنَّنِي لَمْ أَجِدْكُمَا مِنَ الْجُوعِ مَأْوًى أَوْ مِنَ الْخَوْفِ مَهْرَبَا

ضُبَيْبَانِ جَحْلِيَّانِ فِي آمَنِ الْكُدَى إِذَا مَا أَحَسَّا حَارِشَ اللَّيْلِ ذَنَّبَا

تَبَاعَدتُّ حَتَّى عَيَّرَانِي بُعْدَمَا تَقَرَّبْتُ حَتَّى عَيَّرَانِي التَّقَرُّبَا"[2]!

والمثال الثالث من شعر الفرزدق شبيه زهير عند أبي عمرو بن العلاء[3]، وراوية

---

[1] ابن أبي سلمى: ٢٢١-٢٢٢.

[2] الحطيئة: ٢٠٨-٢٠٩.

[3] ابن سلام: ١/٦٦.

الناس عند الجاحظ[1]، مثلثة بسيطيّة الأبيات الوافية المخبونة العروض المقطوعة الضرب بائية القوافي المضمومة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالواو، في الترفُّع عن الأَدنِياء:

"نَكْفِي الْأَعِنَّةَ يَوم الْحَرْبِ مُشْعَلَةً وَابْنُ الْمَرَاغَةِ خَلْفَ الْعِيرِ مَضْرُوبُ

مِنَّا الْفُرُوعُ اللَّوَاتِي لَا يُوَازِنُهَا فَخْرٌ وَحَظُّكَ فِي تِلْكَ الْعَرَاقِيبُ

يَا ابْنَ الْمَرَاغَةِ إِنَّ اللهَ أَنْزَلَنِي حَيْثُ الْتَقَتْ فِي الذُّرَا الْبِيضُ الْمَنَاجِيبُ"[2]!

والمثال الرابع من شعر "الليالي الأربع" كتاب أحمد بخيت الشاعر المعاصر الذي تأملتُه من قبل، مثلثة وافريّة الأبيات المجزوءة الصحيحة العروض المذيلة الضرب نونية القوافي الساكنة المردفة بالألف، في الفرَح بالأحبّاء:

"أَكَادُ أُضِيءُ يَقْتُلُنِي وَيُحْيِينِي بِكِ الْعِرْفَانْ

يُصَافِحُنِي الَّذِي سَيَكُونُ مَا هُوَ كَائِنٌ مَا كَانْ

سَكِرْتُ بِمَا سَكِرْتُ وَمَا سَكِرْتُ فَقَبِّلِينِي الْآنْ"[3]!

والمثال الخامس من شعر "سمرؤوت"[4]، كتاب المثلثات الذي أتأمله فيما بعد، مثلثة هزجيّة الأبيات المجزوءة الصحيحة العروض المذيلة الضرب رائية القوافي الساكنة المردفة بالألف، في الحزَن على السُّفهاء:

---

[1] الجاحظ: ١/٣٢١.

[2] الفرزدق: ١/١١١-١١٢.

[3] بخيت، ١٧.

[4] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٩، وفيها: "سَمْرُؤُوتٌ: كَلِمَةٌ عَلَى مِثَالِ "عَيْدَرُوسٍ (أَسَدٍ)"، مَنْحُوتَةٌ مِنْ سَمْعٍ وَرُؤْيَةٍ، لِتَدُلَّ عَلَى طَبِيعَةِ هذا الْكِتَابِ".

"أَخِيرًا تَسْتَوِي الْأَقْدَارْ وَمَا فِي الدَّارِ مِنْ دَيَّارْ

تَرَامَى الْجَارُ جَنْبَ الْجَارِ ذَا الْمَغْرُورُ وَالْغَرَّارْ

فَنَطَّ الثَّعْلَبُ الْمَكَّارُ فَاسْتَعْلَى بِعُقْرِ الدَّارْ"[1]!

تستولي على تلك الأشعار كلها القصائدُ القصيرة -ولاسيما المثلثة- غير مقصرة عن أداء رسائلها[2]. وما تلك الأمثلة الخمسة إلا معذرة تحوُّلي عما كان من تأمل الشعر العربي على وجه العموم، إلى تأمل كتاب "سمرؤوت"، ذي المثلثات الخمس والمئة، لعلي أستوفي ما لبنية المثلثة الشعرية من البيان!

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٣٣.

[2] صقر، ٢٠٠٧: الفقرة ٩.

مُثَلَّثَاتُ سَمْرَؤُوتٍ

هذه مادة كتاب "سمرؤوت"، الخمس ومئة المثلثة الشعرية، أحللها فيما يأتي عَروضًا ولُغةً وعَناصرَ رسالةٍ ورِسالةً، على ترتيبها بعناوينها فيه، مُختصًّا كلًّا منها بـ"بِطاقة تَحليليّة"، مضطرًّا فيها إلى أربعة إجراءات:

١ الرمز التَّرتيبيّ في العروض وزنًا -ولا مُضارِعيَّةَ ثَمَّ، ولا مُتدارَكيَّةَ!- بالطاء إلى بحر الطويل، وبالدال إلى بحر المديد، وبالباء إلى بحر البسيط، وبالواو إلى بحر الوافر، وبالكاف إلى بحر الكامل، وبالهاء إلى بحر الهزج، وبالجيم إلى بحر الرجز، وبالراء إلى بحر الرمل، وبالسين إلى بحر السريع، وبالحاء إلى بحر المنسرح، وبالخاء إلى بحر الخفيف، وبالضاد إلى بحر المقتضب، وبالثاء إلى بحر المجتث، وبالقاف إلى بحر المتقارب- ثم بالتاء إلى البيت التام، وبالواو إلى البيت الوافي، وبالجيم إلى البيت المجزوء- وقافيةً، بالحرف منفصلا إلى الروي، ثم بالكاف إلى كسر الروي، وبالضاد إلى ضمه، وبالفاء إلى فتحه، وبالسين إلى سكونه.

٢ الاقتصار التَّرتيبيّ في وصف اللغة، على عدد الكلمات، ثم عدد الجمل، ثم متوسط عدد كلمات الجملة الواحدة.

٣ الرمز التَّرتيبيّ في العناصر، بالشين إلى المشكلة، وبالعين إلى الدعوى، وباللام إلى الدليل، وبترتيب ذِكْرها إلى ترتيب وُجودها.

٤ التعبير عن الرسالة تعبيرا مُوجزًا مُكرمًا بضبط حروف كلماته ضبطا كاملا.

١) إِبْهَامٌ:

عروضها: ك/ت/ع/ك،

لغتها: 27/9/3،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: خِيَانَةُ الْفَاسِدِينَ وَالطَّامِعِينَ.

٢) أَبُو عُمَانَ:

عروضه: ب/و/ق/ض،

لغتها: 30/2/15،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: فَضْلُ الْحَاكِمِ الْمُصْلِحِ.

٣) أَخَوَانِ:

عروضها: ر/ج/د/ك،

لغتها: 19/4/4.75،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: خِدَاعُ الْكِبَارِ لِلصِّغَارِ.

٤) أَذَانٌ:

عروضها: ج/ج/ر/ف،

لغتها: 16/1/16،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: صَبْرُ الْمُؤْمِنِ الْمُتَفَائِلِ.

٥) أَرْجُوحَةٌ:

عروضها: و/ج/ك/س،

لغتها: 20/6/3.33،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: الْعَدْلُ أَسَاسُ نَجَاحِ الْحُكْمِ.

٦) أَرْنَبٌ:

عروضها: و/ج/ل/ف،

لغتها: 23/7/3.28،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: سِيرَةُ أَدَاةِ الاِحْتِيَالِ.

٧) أُسْتَاذٌ:

عروضها: ك/ت/م/ض،

26/8/3.25

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: دَرْسُ الْأَطْفَالِ الْمُجْتَهِدِينَ.

٨) أَسْلَاكٌ:

عروضها: س/و/ل/س،

لغتها: 25/4/6.25،

عناصرها: ع/ع/ش،

رسالتها: التَّعَالِي عَلَى الْقُيُودِ.

٩) أَسْوِرَةٌ:

عروضها: ق/ج/ر/ك،

لغتها: 19/6/3.16،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: التَّطَلُّعُ إِلَى الْإِصْلاحِ.

١٠) أَصْحَابٌ:

عروضها: هـ/ج/ب/س،

لغتها: 19/4/4.75،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: أَمَانُ الِاحْتِمَاءِ بِالْأَحْبَابِ.

١١) أَطْفَالٌ:

عروضها: ب/و/ت/ك،

لغتها: 29/4/7.25،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: التَّقْصِيرُ عَنْ شَأْوِ الْأَيْتَامِ الْمُتَفَائِلِينَ.

١٢) إِفْطَارٌ:

عروضها: ث/ج/ب/ض،

لغتها: 17/3/5.66،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: الِافْتِتَانُ بِالسَّهْلِ الْمُتَيَسِّرِ.

١٣) إِلْهَامُ:

عروضها: س/و/م/ك،

لغتها: 24/4/6،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: خَفَاءُ سِرِّ الْمَحَبَّةِ عَلَى غَيْرِ الْمُتَحَابِّينَ.

١٤) إِيَابٌ:

عروضها: ط/و/ب/ض،

لغتها: 29/5/5.80،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: الِاعْتِذَارُ عَنِ الرَّحِيلِ.

١٥) بَابٌ:

عروضها: ث/ج/ت/ك،

لغتها: 19/3/6.33،

١٦) بُشْرَى:

عروضها: ث/ج/ر/ف،

لغتها: 22/5/4.40،

عناصرها: ش/ش/ش،

رسالتها: التَّفَاؤُلُ بِسَلَامَةِ الْمُصْلِحِينَ.

١٧) بُطُونٌ:

عروضها: ب/و/ر/ك،

لغتها: 26/6/4.33،

عناصرها: ش/ش/ل،

رسالتها: تَفَلُّتُ الْحَقِيقَةِ مِنْ بَيْنِ الْأَبَاطِيلِ.

١٩) جِسْرٌ:

عروضها: ك/ت/د/ك،

لغتها: 27/5/5.40،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: امْتِزَاجُ الْمُعْتَزِلِ وَالْمُعْتَزَلِ.

٢١) حَافِلَةٌ:

عروضها: ط/و/ا،

لغتها: 32/4/8،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: اسْتِمْرَارُ الْمَسْؤُولِيَّةِ عَنِ الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى.

٢٣) حُرِّيَّةٌ:

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَعْوِيضُ الرَّاحِلِ بِالْقَادِمِ.

١٨) جُذُوعٌ:

عروضها: هـ/ج/ر/س،

لغتها: 21/4/5.25،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: عَاقِبَةُ تَعَانُدِ الْمُتَعَارِضِينَ.

٢٠) جَمَلٌ:

عروضها: ث/ج/ل/س،

لغتها: 21/5/4.20،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: هِمَّةُ الصَّابِرِينَ الْعَالِيَةُ.

٢٢) حِذَاءٌ:

عروضها: ث/ج/ل/ك،

لغتها: 20/3/6.66،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: افْتِضَاحُ دَخَائِلِ النَّاسِ.

٢٤) حِضْنٌ:

عروضها: ك/ت/د/ض،

لغتها: 26/4/6.50،

عناصرها: ل/ل/ش،

رسالتها: فَسَادُ عِيشَةِ الْأَذِلَّاءِ.

عروضها: ث/ج/ت/ك،

لغتها: 22/7/3.66،

عناصرها: ل/ع/ش،

رسالتها: حَدَبُ الرَّاعِي عَلَى الرَّعِيَّةِ.

٢٥) حَكَمٌ:

عروضها: و/و/م/ف،

لغتها: 28/2/14،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: جُرْأَةُ الْفَنَّانِ الْعَالِمِ.

٢٦) حِمَارٌ:

عروضها: ر/و/ر/ف،

لغتها: 28/6/4.66،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: سُخْرِيَّةُ الْمُسْتَعْبَدِ مِنَ الْمُسْتَعْبِدِ.

٢٧) حَمَامَةٌ:

عروضها: ب/و/ن/ك،

لغتها: 30/12/2.50،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: انْكِشَافُ الْحَقَائِقِ لِلْمُخْلِصِينَ.

٢٨) خِنَاقَةٌ:

عروضها: ث/ج/ب/ض،

لغتها: 19/4/4.75،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: أَزْمَةُ الْمُتَعَادِينَ الْمُتَسَاوِينَ.

٢٩) خُيُولٌ:

عروضها: س/و/ل/س،

لغتها: 27/11/2.45،

عناصرها: ع/ش/ل،

رسالتها: فَسَادُ طَبَائِعِ الْمُدَجَّنِينَ.

٣٠) دَجَاجَةٌ:

عروضها: ث/ج/و/ف،

لغتها: 21/8/2.62،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: التَّبَرُّمُ بِالْمُتَسَلِّطِ الْكَرِيهِ.

٣١) دُخَانٌ:

عروضها: ب/و/ل/ك،

لغتها: 33/7/4.71،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَرَبُّصُ الْمَظْلُومِ بِالظَّالِمِ.

٣٢) دَرَجٌ:

عروضها: س/و/هـ/س،

لغتها: 30/5/6،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: احْتِمَالُ صِعَابِ التَّحَرُّرِ.

٣٣) دُفٌّ:

عروضها: ب/و/م/ك،

لغتها: 27/1/27،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: التَّقَوِّي بِالْفَنِّ عَلَى الْحَوَادِثِ.

٣٤) دَنَانِيرُ:

عروضها: هـ/ج/ر/ض،

لغتها: 15/6/2.5،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: رَحَابَةُ الْإِقْبَالِ عَلَى الْحَيَاةِ.

٣٥) دَوَائِرُ:

عروضها: ك/ت/ف/ض،

لغتها: 27/7/3.85،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: اخْتِلَافُ حَالَيِ الْمُبْدِعِ وَالْمُخَادِعِ.

٣٦) دِيكٌ:

عروضها: س/و/ك/س،

لغتها: 31/9/3.44،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: إِيثَارُ الِاعْتِزَالِ وَالتَّكَبُّرِ.

٣٧) رَائِحَةٌ:

عروضها: ط/و/ر/ف،

لغتها: 34/7/4.85،

عناصرها: ل/ل/ش،

٣٨) رَاكِبٌ:

عروضها: ث/ج/ن/ك،

لغتها: 20/4/5،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: هَيْبَةُ مَطَامِحِ الْمَطْحُونِينَ.

٣٩) رَأْسٌ:

عروضها: و/و/ل/ك،

لغتها: 27/4/6.75،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: حَيْرَةُ الْمُتَفَكِّرِينَ الْمُحْرَجِينَ.

٤١) رُومِيَّةٌ:

عروضها: س/و/ت/ض،

لغتها: 25/7/3.57،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: كَرَاهَةُ الْبَقَاءِ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ.

٤٣) زَوَاجٌ:

عروضها: ط/و/ف/ف،

لغتها: 32/10/3.20،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: نَعِيمُ الزَّوَاجِ الْمُبَارَكِ.

٤٥) سَلَاحِفُ:

عروضها: ث/ج/ي/ف،

لغتها: 20/6/3.33،

رسالتها: تَمَنِّي مُكَافَأَةِ الْبِرِّ بِالْبِرِّ.

٤٠) رَضِيعٌ:

عروضها: ك/و/ت/ك،

لغتها: 25/6/4.16،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: الِاسْتِشْفَاعُ بِمَنْ لَا يُرَدُّ.

٤٢) زَائِرٌ:

عروضها: ط/و/ن/ف،

لغتها: 33/9/3.66،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَفَاؤُلُ الْمُؤْمِنِ الصَّابِرِ.

٤٤) سَرِيرٌ:

عروضها: ث/ج/ف/ف،

لغتها: 18/5/5.60،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: سَخَافَةُ الْمُتَحَكِّمِ السَّفِيهِ.

٤٦) سَلَامٌ:

عروضها: ط/و/د/س،

لغتها: 36/12/3،

عناصرها: ل/ع/ش،

رسالتها: سَفَاهَةُ الطَّمُوحِ الْعَاجِزِ.

٤٧) سُلَّمٌ:

عروضها: ك/و/ت/ض،

لغتها: 28/8/3.50،

عناصرها: ش/ع/ش،

رسالتها: عَجَائِبُ رِحلَةِ الْحَيَاةِ.

٤٩) سُورٌ:

عروضها: ب/و/د/ك،

لغتها: 31/6/5.16،

عناصرها: ع/ش/ش،

رسالتها: ضَيْعَةُ الضَّعِيفِ بَيْنَ الْغَافِلِين.

٥١) سَيْفٌ:

عروضها: ب/و/م/ض،

لغتها: 30/4/7.50،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: فَضْلُ الصُّحْبَةِ الطَّيِّبَةِ.

٥٣) شَجَرٌ:

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: طَمْأَنَةُ الْأُسْتَاذِ عَلَى تَقْدِيرِه.

٤٨) سَمَاءٌ:

عروضها: ط/و/ب/ك،

لغتها: 30/3/10،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَكَامُلُ بَعْضِ الْأَعْمَالِ الطَّيِّبَةِ.

٥٠) شَبَابٌ:

عروضها: ح/و/ي/ف،

لغتها: 25/4/6.25،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: هِزَّةُ الطَّرَبِ الْعَرَبِيِّ.

٥٢) شُبَّاكٌ:

عروضها: ث/ج/ن/س،

لغتها: 20/2/10،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: لَهْفَةُ الْأَحْبَابِ بَعْضِهِمْ عَلَى بَعْضٍ.

٥٤) شَجَرَةٌ:

عروضها: ض/ج/ر/ض،

لغتها: 14/3/4.66،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: ضَيَاعُ مَعَالِمِ الْحَيَاةِ.

٥٥) شَهِيدٌ:

عروضها: خ/و/د/ض،

لغتها: 24/2/12،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: بَغْيُ الْفَاسِدِينَ عَلَى الصَّالِحِينَ.

٥٧) صِدَارٌ:

عروضها: هـ/ج/ي/س،

لغتها: 18/4/4.50،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: لَهْفَةُ الْجَائِعِ الْمَفْجُوعِ.

٥٩) صَفْوَانٌ:

عروضها: ح/و/ر/ض،

لغتها: 28/9/3.11،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: كَشْفُ مَوَاطِنِ ضَعْفِ الْمُتَكَبِّرِ.

عروضها: ك/و/ل/ض،

لغتها: 28/6/4.66،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: أَمَانَةُ الْبَيَانِ.

٥٦) شَيْخٌ:

عروضها: و/ج/ن/س،

لغتها: 22/7/3.14،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: عَاقِبَةُ قَهْرِ الْكَبِيرِ.

٥٨) صَدْرٌ:

عروضها: ق/و/ت/ك،

لغتها: 24/7/3.42،

عناصرها: ع/ش/ل،

رسالتها: انْكِسَارُ الْمُحِبِّ الْمَخْدُوعِ.

٦٠) صَقْرٌ:

عروضها: ك/و/ك/ك،

لغتها: 27/6/4.50،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَوَعُّدُ الْمُصْلِحِينَ لِلْمُفْسِدِينَ.

٦١) طُعْمٌ:

عروضها: ث/ج/م/ض،

لغتها: 18/1/18،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: عَارُ افْتِدَاءِ الْإِنَاثِ لِلذُّكُورِ.

٦٢) طَوَائِفُ:

عروضها: ث/ج/ل/س،

لغتها: 20/5/4،

عناصرها: ع/ع/ش،

رسالتها: عَاقِبَةُ إِفْسَادِ ذَاتِ الْبَيْنِ.

٦٣) عَازِفَةٌ:

عروضها: د/ج/ر/ك،

لغتها: 18/3/6،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: حَيْرَةُ الْغَرِيرَةِ فِيمَا تُجَرِّبُ عَمَلَهُ.

٦٤) عَرُوسَانِ:

عروضها: ر/ج/ت/ض،

لغتها: 21/6/3.50،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: ظَرْفُ الشَّيْخِ الْعَاشِقِ.

٦٥) عُصْفُورٌ:

عروضها: ح/و/ح/ف،

لغتها: 25/8/3.12،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: حُلُولُ مَوْعِدِ الْبَوْحِ بِالْحَقِيقَةِ.

٦٦) عَوَّامٌ:

عروضها: ر/و/ب/ف،

لغتها: 25/3/8.33،

عناصرها: ش/ل/ل

رسالتها: سَفَرُ الْقَارِئِ بِمَا يَقْرَأُ.

٦٧) عَوِيلٌ:

عروضها: س/و/ل/س،

لغتها: 27/4/6.75،

عناصرها: ع/ل/ش،

٦٨) غَارٌ:

عروضها: ق/ج/س/ف،

لغتها: 21/5/4.20،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: وَهْمُ اغْتِيَالِ الثَّوَّارِ الصَّادِقِينَ.

٦٩) غُصْنٌ:

عروضها: ط/و/ت/ك،

لغتها: 38/13/2.92،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: اشْتِبَاهُ الْكَائِنَاتِ بِالْمَحْبُوبِ الْمُفْتَقَدِ.

٧١) فِسْبُوكِيَّةٌ:

عروضها: س/و/د/س،

لغتها: 30/4/7.50،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: تَغْلِيبُ الرِّيبَةِ عَلَى الِاخْتِيَالِ.

٧٣) فِيَلَةٌ:

عروضها: ك/و/ب/ك،

لغتها: 27/4/6.75،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: انْحِرَافُ الْأَهْوَاءِ بِالْمُتَحَابِّينَ.

٧٥) قُبُلَاتٌ:

عروضها: ث/ج/ت/ك،

لغتها: 17/3/3.66،

رسالتها: رِحْلَةُ التَّرَقِّي الرُّوحِيِّ.

٧٠) فَرَاشَاتٌ:

عروضها: ب/و/ق/ض،

لغتها: 30/6/5،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: الْحَيْرَةُ فِي بَرَكَةِ الْمُقَامِ الطَّيِّبِ.

٧٢) فَمٌ:

عروضها: س/و/ن/ف،

لغتها: 27/8/3.37،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: كَمَدُ الْوَطَنِيِّ عَلَى وَطَنِهِ.

٧٤) قَائِدٌ:

عروضها: ق/و/ذ/ف،

لغتها: 23/8/2.87،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: خَيْبَةُ الْجَاهِلِ الْمُدَّعِي.

٧٦) قَتِيلٌ:

عروضها: ح/و/د/ف،

لغتها: 27/2/13.50،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: فَسَادُ أَحْوالِ الْمُرْتَشِينَ.

٧٧) قَتِيلَانِ:

عروضها: ق/و/م/س،

لغتها: 30/14/2.14،

عناصرها: ع/ش/ل،

رسالتها: تَفَادِي الْمُخْتَلِفِينَ.

٧٩) قِرْدٌ:

عروضها: س/و/ر/ك،

لغتها: 24/5/4.80،

عناصرها: ل/ع/ش،

رسالتها: غَضَبُ الْمُقَلِّدِ الْأَعْمَى عَلَى فَاضِحِيهِ.

٨١) قِمَّةٌ:

عروضها: هـ/ج/ر/س،

لغتها: 20/4/5،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: جَبَرُوتُ الْمَكَانِ الرَّائِعِ.

٨٣) كُتُبٌ:

عروضها: ث/ج/ر/ك،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: إِقْبَالُ الْمُؤْمِنِ عَلَى الشَّهَادَةِ.

٧٨) قَدَمٌ:

عروضها: ق/و/ل/ف،

لغتها: 23/6/3.83،

عناصرها: ع/ش/ل،

رسالتها: الِاسْتِخْفَافُ بِقَاهِرِي الْعَجْزِ.

٨٠) قَلْبٌ:

عروضها: ث/ج/ب/ض،

لغتها: 19/5/3.80،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: انْتِصَارُ الْجَلْدِ الصَّبُورِ.

٨٢) كَأْسٌ:

عروضها: و/و/ن/ك،

لغتها: 25/4/6.25،

عناصرها: ش/ل/ل،

رسالتها: جُرْأَةُ الْقَادِرِ الْمُسْتَخِفِّ.

٨٤) كُتْبِيُّونَ:

عروضها: ب/و/ب/ك،

لغتها: 20/3/6.66،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: أَثَرُ الْعِلْمِ فِي الْمُتَعَلِّمِ.

لغتها: 31/7/4.42،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: سَلَامَةُ فَهْمِ الْكُتُبِيِّ الْمُصْلِحِ.

٨٥) كُرْسِيٌّ:

عروضها: س/و/هـ/س،

لغتها: 27/6/4.50،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: عِلَاجُ مَرَضِ السُّلْطَةِ.

٨٦) كُفُوفٌ:

عروضها: هـ/ج/ب/س،

لغتها: 21/1/21،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: فَأْلُ الطُّلَّابِ الثُّوَّارِ.

٨٧) لِسَانٌ:

عروضها: ك/ت/ل/ك،

لغتها: 27/3/9،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: اخْتِلَافُ مُدَّعِي الْوَطَنِيَّةِ.

٨٨) مَائِدَةٌ:

عروضها: و/و/د/ك،

لغتها: 27/3/9،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: اخْتِلَافُ تَأْوِيلِ الظَّوَاهِرِ.

٨٩) مُتَنَبِّيَةٌ:

عروضها: ق/و/ا،

لغتها: 25/6/4.16،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: جَدَارَةُ كَثِيرٍ مِنَ الْحِسَانِ بِالتَّقْدِيرِ.

٩٠) مُحَمَّدٌ:

عروضها: ط/و/ز/ف،

لغتها: 31/8/3.87،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: شَطَطُ الْمُتَمَرِّدِ عَلَى ثَقَافَتِهِ.

٩١) مَخَالِبُ:

٩٢) مُحْتَضَرٌ:

عروضها: ر/ج/ل/س،

لغتها: 18/3/6،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: غَلَبَةُ الطَّبْعِ عَلَى التَّطَبُّعِ.

٩٣) مُسَدَّسٌ:

عروضها: ح/و/ر/ف،

لغتها: 26/7/3.71،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: افْتِضَاحُ الْخَائِنِ لِلْغِرِّ الْمَخُونِ.

٩٥) مُطَأْطِئُونَ:

عروضها: خ/و/ي/ف،

لغتها: 27/9/3،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: بَغْيُ الظَّالِمِ الْمُتَكَبِّرِ الْمُتَجَبِّرِ.

٩٧) مِفْتَاحٌ:

عروضها: خ/و/ح/ف،

لغتها: 24/7/3.24،

عناصرها: ل/ش/ع،

رسالتها: فَسَادُ الْإِصْلَاحِ الْأَعْمَى.

٩٩) مِيزَانٌ:

عروضها: ث/ج/د/س،

لغتها: 23/5/4.60،

عناصرها: ع/ش/ش،

رسالتها: ضَيْعَةُ الْيَتِيمِ بَيْنَ اللِّئَامِ.

٩٤) مُصْطَفًى:

عروضها: ك/ت/ف/ف،

لغتها: 34/7/4.85،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: ثَقَابَةُ نَظَرِ الْحَكِيمِ.

٩٦) مُغْمِضُونَ:

عروضها: ك/ت/م/ض،

لغتها: 24/9/2.66،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: جِنَايَةُ الْيَائِسِينَ عَلَى الطُّمُوحِ.

٩٨) مَمَرٌّ:

عروضها: ب/و/ر/ض،

لغتها: 30/12/2.50،

عناصرها: ع/ل/ش،

رسالتها: سِيَاسَةُ طُلَّابِ الْعِلْمِ.

١٠٠) نَائِمَةٌ:

عروضها: ح/و/ع/ض،

لغتها: 22/4/5.50،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: ثَوْرَةُ الْعَبِيدِ عَلَى الْمُسْتَعْبِدِ.

عروضها: ك/و/ع/ض،

لغتها: 23/8/2.87،

عناصرها: ل/ع/ش،

رسالتها: كَمَدُ الْأُمِّ عَلَى بَنِيهَا.

١٠١) نَسَبٌ:

عروضها: خ/و/م/ك،

لغتها: 26/6/4.33،

عناصرها: ش/ع/ع،

رسالتها: اتِّصَالُ عَمَلِ الْمُبْدِعِينَ الْمُخْلِصِينَ.

١٠٢) هُدْهُدٌ:

عروضها: ط/و/ر/س،

لغتها: 34/11/3.09،

عناصرها: ش/ل/ع،

رسالتها: اسْتِنْكَارُ الْغَفْلَةِ وَالْإِهْمَالِ.

١٠٣) وَرْدَةٌ:

عروضها: ر/ج/ر/ك،

لغتها: 19/7/2.71،

عناصرها: ش/ش/ع،

رسالتها: التَّفَاؤُلُ بِأَلْعَابِ الْأَطْفَالِ.

١٠٤) وَلِيمَةٌ:

عروضها: ط/و/ل/ض،

لغتها: 28/3/9.33،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: افْتِضَاحُ الْكَرَمِ الْمُزَيَّفِ.

١٠٥) يَدَانِ:

عروضها: ب/و/د/ك،

لغتها: 35/7/5،

عناصرها: ش/ع/ل،

رسالتها: بَشَاعَةُ خِيَانَةِ الْأَخِ.

ربما مرَّت العين بالبطاقة من هذه البطاقات بعد البطاقة، فشغلتها عنها، حتى إذا ما أضافت النَّظير مِن مُخْرَجاتها إلى نَظيره تَفَجَّر لها من المرائي ما يستغرقها -إن شاء الله- فيما يأتي!

عَرُوضُ سَمْرَؤُوتٍ

على نمطٍ واحدٍ ومئة نمط عروضي تَنَمَّطَتْ مثلثاتُ سمرؤوت الخمسُ والمئة -إذ خضعت أربعٌ منها لأنماطِ أربعٍ غيرها!- ثم من داخل الحادية والمئة المختلفة الأنماط وزنَ بيتٍ أو طولَ بيتٍ أو رويَّ قافيةٍ أو مَجرَى رَويِّ قافيةٍ (حركةً)، كاد ظاهرُ المثلثات الرابعة والعشرين، والثامنة والعشرين، والتاسعة والعشرين، والثانية والستين، والسابعة والستين، والسبعين، والثمانين، والحادية والثمانين، والخامسة والثمانين- يُخْضِعُها على الترتيب، لأنماط المثلثات الخامسة عشرة، والثانية عشرة، والثامنة، والعشرين، والثامنة (2)، والثانية، والثانية عشرة (2)، والثامنة عشرة، والثانية والثلاثين، لولا اختلاف قوافيها تجريدا وإردافا أو تأسيسا، الغائب عن بيانات بطاقاتها التحليلية السابقة.

وهذه هي الأنماط الأربعة التي خضعَت لمثلثاتها غيرُها:

- النمط السابع (ك/ت/م/ض)، وفيه خضعت المثلثةُ السادسة والتسعون "مُغْمِضُونَ":

"أُوتِيتُمُ الْأَبْصارَ فَاسْتَعْمَيْتُمُ وَرَضِيتُ مِنْهَا مَا يَرَاهُ الْمُلْهَمُ

وَسَعَيْتُ فَاسْتَغْشَيْتُمُ أَعْذَارَكُمْ وَتَبِعْتُمُونِي رَيْثَمَا أَتَقَدَّمُ

مَا أَشْأَمَ الْمُتَجَبِّرِينَ عَلَى الرِّضَا ضَلَّتْ رُؤَايَ وَضَلَّ مَا أَتَنَسَّمُ"[1]،

للمثلثةِ السابعة " أُسْتَاذ":

"طِفْلٌ يُعَلِّمُنَا فَهَلْ نَتَعَلَّمُ رُوحٌ مُحَلِّقَةٌ وَجِسْمٌ مُفْعَمُ

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١١١.

مَنْ يَنْتَظِرْ عَطْفَ الْخَنَاجِرِ يَنْتَظِرْ طَعْنَ الْخَنَاجِرِ وَالْمُصِيبَةُ أَعْظَمُ

بِاللهِ خُذْنَا عَنْ يَمِينِكَ نَحْتَرِفْ صَبْرَ الشَّوَارِعِ وَلْيَلُمْنَا اللُّوَّمُ"[1]-

الكامليّةِ الأبيات التامة الصحيحة العروض والضرب، الميميّةِ القوافي المضمومة المجردة الموصولة بالواو.

- النمط العاشر (هـ/ج/ب/س)، وفيه خضعت المثلثةُ السادسة والثمانون "كُفُوف":

"هُمُ الطُّلَّابُ فِي الطُّلَّابْ إِلَى الطُّلَّابِ بِالطُّلَّابْ

شُعَاعُ الشَّمْسِ طَيْفُ الْهَمْسِ دِفْءُ النَّفْسِ وَالْأَعْصَابْ

طُيُورُ الْعِلْمِ عِلْمُ الْحُلْمِ حُلْمُ الثَّوْرَةِ الْخَلَّابْ"[2]،

للمثلثةِ العاشرة "أَصْحَاب":

"وَمَاذَا يَرْهَبُ الْمَحْمِيُّ بِالْأَحْبَابِ وَالْأَصْحَابْ

إِذَا هَبَّتْ سُمُومُ الْبُغْضِ سَدُّوا دُونَهَا الْأَبْوَابْ

وَإِنْ خَفَّتْ وُفُودُ الْحُبِّ زَانُوا الْبَابَ بِالتَّرْحَابْ"[3]-

الهَزَجيّةِ الأبيات المجزوءة الصحيحة العروض والضرب، البائيّةِ القوافي الساكنة المردفة بالألف

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٢.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٠١.

[3] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٥.

- النمط الخامس عشر (ث/ج/ت/ك)، وفيه خضعت المثلثةُ الخامسة والسبعون "قُبُلَات":

"حَيَاتُنَا خُذْ وَهَاتِ بِأَعْدَلِ الْقَسَمَاتِ

فَلَا يَصُدَّكَ كِبرٌ عَنْ دَوْرَةِ الصَّغَرَاتِ

أَعُوذُ بِالْمَوْتِ مِنْ تُرَّهَاتِ هَاتِي الْحَيَاةِ"[1]،

للمثلثةِ الخامسة عشرة "بَاب":

"لَا تَقْلَقِي سَوْفَ يَاتِي بِأَعْجَلِ الْمُعْجِزَاتِ

لِيَشْرَعَ الْبَابَ أُفْقًا عَلَى سَمَاءِ الْحَيَاةِ

فَكُلُّ مَنْ صَدَّ عَنْهُ مَضَى بِعَهْدِ النَّجَاةِ"[2]-

المُجتثّيةِ الأبيات المجزوءة الصحيحة العروض والضرب، التائيّةِ القوافي المكسورة المردفة بالألف الموصولة بالياء.

- النمط التاسع والأربعون (ب/و/د/ك)، وفيه خضعت المثلثةُ الخامسة والمئة "يَدَانِ":

"لَوْلَا يَدٌ كَيَدِي مَا اشْتَدَّ بِي كَمَدِي عَلَى الْهَوَى وَالْجَوَى وَالْعَهْدِ وَالْمَدَدِ

شَرَدْتُ فَاسْتَنْقَذَتْنِي كَيْ تُمَحِّصَنِي يَا لَيْتَهَا تَرَكَتْنِي طُعْمَةَ الْأَسَدِ

وَأَيُّ عَارٍ عَلَى مَنْ ضَاعَ مُغْتَرِبًا مَا الْعَارُ إِلَّا عَلَى مَنْ ضَاعَ فِي الْبَلَدِ"[1]،

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٩٠.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٣٠.

للمثلثةِ التاسعة والأربعين "سُور":

"سُورُ الْحِجَارَةِ دُونِي وَالْحَصَى بِيَدِي مَا أَقْرَبَ الْفَرقَ بَيْنَ الطَّرْدِ والطَّرَدِ

جَلَسْتُ أَعْصِرُ أَجْفَانِي فَمَا انْعَصَرَتْ وَلَا أَرِقتُ لِذِكْرِ الْأَهْلِ وَالْبَلَدِ

وَقَدْ هَرِمْتُ وَلَمْ أَدْرُجْ وَلَا عَرَفَتْ مَشَاعِرِي خَطَرَاتِ الْبِنْتِ وَالْوَلَدِ"[١]-

البَسيطيّةِ الأبيات الوافية المخبونة العروض والضرب، الداليّةِ القوافي المكسورة المجردة الموصولة بالياء.

لقد استولى بحر المجتث -وبيته مجزوء- على ثماني عشرة مثلثة (17.14%)، وبحر الكامل على أربع عشرة (13.33%)، وبحر البسيط على اثنتي عشرة (11.42%)، وبحر الطويل على إحدى عشرة (10.47%)، وبحر السريع على إحدى عشرة كذلك (10.47%)، وبحر الوافر على سبع (6.66%) ثلاث منهن مجزوءات الأبيات، وبحر المتقارب على سبع كذلك (6.66%) اثنتان منهن مجزوءتا الأبيات، وبحر الهزج -وبيته مجزوء- على ست (5.71%)، وبحر الرمل على ست كذلك (5.71%) أربع منهن مجزوءات الأبيات، وبحر المنسرح على ست كذلك (5.71%)، وبحر الخفيف على أربع (3.80%)، وبحر المديد -وبيته مجزوء- على واحدة (0.95%)، وبحر الرجز على واحدة كذلك (0.95%) مجزوءة الأبيات، وبحر المقتضب -وبيته مجزوء- على واحدة كذلك (0.95%)، ولم تُبقِ لبحرَي المضارع والمتدارك مِن شيءٍ!

واستولى حرف الراء على أروية قوافي ثماني عشرة مثلثة (17.14%)، وحرف اللام

---

[١] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٢٠.

على أروية أربع عشرة (13.33%)، وحرف الدال على أروية إحدى عشرة (10.47%)، وحرف الباء على أروية عشر (9.52%)، وحرف التاء على أروية عشر كذلك (9.52%)، وحرف الميم على أروية تسع (8.57%)، وحرف النون على أروية سبع (6.66%)، وحرف الفاء على أروية أربع (3.80%)، وحرف الياء على أروية أربع كذلك (3.80%)، وحرف العين على أروية ثلاث (2.85%)، وحرف الكاف على أروية ثلاث كذلك (2.85%)، وحرف الهاء على أروية اثنتين (1.90%)، وحرف الحاء على أروية اثنتين كذلك (1.90%)، وحرف القاف على أروية اثنتين كذلك (1.90%)، وحرف الألف على أروية اثنتين كذلك (1.90%)، وحرف الذال على أروية واحدة (0.95%)، وحرف الزاء على أروية واحدة كذلك (0.95%)، وحرف السين على أروية واحدة كذلك (0.95%)، وحرف الواو على أروية واحدة كذلك(0.95%)، ولم تُبقِ من شيءٍ لحروف الهمزة والثاء والجيم والخاء والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين!

واستولت حركة الكسرة على مجاري قوافي ثلاث وثلاثين مثلثة (31.42%)، وحركة الفتحة على مجاري أربع وعشرين (22.85%)، وحركة الضمة على مجاري أربع وعشرين كذلك (22.85%)، واستقل التَّسْكين بقوافي اثنتين وعشرين (20.95%)، والقَصْر بقوافي اثنتين (1.90%)، ولا شيءَ وراء ذلك لشيءٍ!

ومن ثم ينبغي ألا يُستنكر على النمطين الخامس عشر، والتاسع والأربعين، تأثيرُهما المتجاوزُ مثلثيهما إلى غيرهما -وليس أدلَّ على قوتهما من هذا التأثير- فعناصرُ كل منهما مستمدة من أوائل الأوزان والقوافي المستولية على المثلثات. أما النمطان السابع والعاشر فعلى

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٦٤.

رغم اشتمالهما على بعض تلك العناصر دون بعض، تجاوزا مثلثتيهما إلى غيرهما، وكأنهما ينبهان الشعراء والمتلقين جميعا على أن عناصر الأنماط العروضية القوية المؤثرة أغمض أحيانًا من أن تُتوقَّع!

إن ظهور حركة الكسرة على غيرها في موضع المجرى من قوافي المثلثات، غير منقطع من ظهورها العام على غيرها في سائر الكلام من قديم إلى حديث. وكذلك ظهور حرف الراء على غيره في موضع الروي من قوافي المثلثات، ولاسيما أنه أعلق منها بالإيقاع من حيث يختص دونها بصفة التكرار أصل حدوث الإيقاع. أما ظهور بحر المجتث على غيره من أوزان المثلثات فهو ما لا عهد للشعر العربي به من قبل، ولا يخلو من أثر قِصَره وتَرَكُّبه كليهما معا.
إن المثلثة نص مقصود القصر، ولا عجب مع هذا القصد أن تستولي الأوزان القصيرة على ست وثلاثين من مثلثات كتاب سمرؤوت الخمس والمئة (34.28%)، بل العجب أن تستولي الأوزان الطويلة على التسع والستين (65.71%)، ولعلها في سبيل النزول لها عنها!
وهذه هي الأوزان القصيرة مرتبة بمقادير ما استولت عليه:

١ المجتث المجزوء (28 حرفا)، ثماني عشرة مرة:

دن دن ددن/ دن ددن دن/ دن دن ددن/ دن ددن دن

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

٢ الهزج المجزوء (28 حرفا)، ست مرات:

ددن دن دن/ ددن دن دن/ ددن دن دن/ ددن دن دن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣ مجزوء الرمل (28 حرفا)، أربع مرات:

دن ددن دن/ دن ددن دن/ دن ددن دن/ دن ددن دن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤ مجزوء الوافر (28 حرفا)، ثلاث مرات:

ددن دددن/ ددن دددن/ ددن دددن/ ددن دددن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

٥ مجزوء المتقارب (30 حرفا)، مرتين:

ددن دن/ ددن دن/ ددن دن/ ددن دن/ ددن دن/ ددن دن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

٦ المديد المجزوء (38 حرفا)، مرة واحدة:

دن ددن دن/ دن ددن/ دن ددن دن/ دن ددن دن/ دن ددن/ دن ددن دن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

٧ مجزوء الرجز (28 حرفا)، مرة واحدة:

دن دن ددن/ دن دن ددن/ دن دن ددن/ دن دن ددن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٨ المقتضب المجزوء (28 حرفا)، مرة واحدة:

دن دن دن د/ دن دن ددن/ دن دن دن د/ دن دن ددن

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهي قسمان: الأول ستة أوزان (4-1، و7، و8)، والثاني وزنان (5، و6). أما الثاني فقد أبعده عن الصدارة زيادة طول وزنيه (30 حرفا، و38 حرفا). وأما الأول فأطوال أوزانه الستة سواء (28 حرفا)، ولكن أربعة منها (4-2، و7)، مفردة التفعيلة، ربما أخلت برغبة المقصر في تعويض الاستسهال بما يتيسر من التركيب. أما الوزن الثامن الباقي فهو الذي كان جديرا بمنافسة الأول على الصدارة، لأنه هو نفسه غير أنه أخذ من آخره سببه الخفيف، فجعله في أوله، فثقل بتوالي ثلاثة مقاطع طويلة، وتوحّش بقلة الاستعمال؛ إذ يأتي في الاستعمال العام خامس عشر، على حين يأتي قرينه المتصدر حادي عشر، على طرافة هذه الصدارة!

لُغَةُ سَمْرَؤُوتٍ

مثلثات سمرؤوت الخمس والمئة إحدى وثلاثون وستمئة وألفا كلمة (2631)، متوسط كلم المثلثة الواحدة خمسة أجزاء وخمس وعشرون كلمة (25.05)، في خمس وتسعين وخمسمئة جملة (595)، متوسط جمل المثلثة الواحدة ستة وستون جزءا وخمس جمل (5.66)، أي متوسط كلم الجملة الواحدة اثنان وأربعون جزءا وأربع كلمات (4.42). وفي خلال قصر المثلثة العام يقتضي الاحتكام إلى المتوسط أن يُعَدَّ مُعتدِلًا كلُّ ما كان فيه، وقصيرًا أو قليلا كلُّ ما نقص عنه، وطويلًا أو كثيرا كلُّ ما زاد عليه.

- ومما اعتدل في المتوسط هذه المثلثة الثامنة "أَسْلَاكٌ: 25/4/6.25":

"السِّينُ سِنْفُونِيَّةٌ مِنْ خَيَالْ تَنْظِمُ بِالْحُلْمِ صُدُورَ الرِّجَالْ/1

وَالْجِيمُ جَوْقَةٌ حَمِيمِيَّةٌ/2 وَالنُّونُ نَشْوَةٌ تَهُزُّ الْجِبَالْ/3

فَغَنِّ لَحْنَ السِّجْنِ حَتَّى تَرَاكَ فِي حِمَى الْأَحْرَارِ فَوْقَ الْمُحَالْ"/4[1]،

التي تَمَطَّت جملُها الأربع بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

"معرف بأل ونكرة"، و"(و) معرف بأل ونكرة"، و"(و) معرف بأل ونكرة"، و"(ف) أمر وضمير مخاطب"].

- ومما قصر عن المتوسط هذه المثلثة الرابعة "أَذَانٌ: 16/1/16":

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٣.

"وَلَنْ تَزَالَ أُمَّتِي عَلَى الْجَوَى مُصْطَبِرَةْ

أَذَانُهَا آذَانُهَا مُصْغِيَةً مُنْتَظِرَةْ

تَسْتَنْجِزُ الْوَعْدَ إِذَا كَبَّرَ حَتَّى تَنْصُرَهْ"/1[1]،

التي تَمَطَّت جملتها الوحيدة بمنزلة ركنيها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

["(ولن تزال) مضاف إلى ضمير متكلم ونكرة"].

- ومما زاد على المتوسط هذه المثلثة الرابعة والتسعون "مُصْطَفًى: 34/7/4.85":

"يَا مُصْطَفَى/1 أَعَفَوْتَ عَنْ دَارِ الْعَفَا لِتَقُومَ حَيْثُ تَشَاءُ مِنْ دَارِ الصَّفَا/2

يَا مُصْطَفَى/3 أَكَذَاكَ تَنْظُرُ/4 ثُمَّ تَسْخَرُ مِنْ ضَلَالِ الْبَحْثِ عَنْ خِلِّ الْوَفَا/5

يَا مُصْطَفَى/6 وَالنَّاسُ فِيكَ مُصَدِّقٌ لَا يَشْتَفِي وَمُكَذِّبٌ مَهْمَا اشْتَفَى"/7[1]،

التي تَمَطَّت جملها السبع بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي: ["(يا) محذوفان وعلم"، و"(أ) فعل ماض وضمير مخاطب"، و"(يا) محذوفان وعلم"، و"(أ) فعل مضارع وضمير مخاطب"، و"(ثم) فعل مضارع وضمير مخاطب"، و"(يا) محذوفان وعلم"، و"(و) معرف بأل ونكرة"].

إن ألطف ما بين جمل هذه المثلثات أنها غير متعلقة بعدد كلمها؛ فقد نقص عدد كلم "أَذَان" عن متوسط كلم المثلثة العام، ولكنها انسلكت في إطار جملة وحيدة انسلاكًا زاد عدد كلماتها! وزاد عدد كلم "مُصْطَفًى" على متوسط كلم المثلثة العام، ولكنها توزعت

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٩.

على سبع جمل توزعًا نقص متوسط عدد كلمات الواحدة منها. وطابق عدد كلم "أَسْلَاك" متوسط كلم المثلثة العام، ولكنها توزعت على أربع جمل توزعًا زاد متوسط عدد كلمات الجملة الواحدة منها على متوسط كلمات الجملة العام!

وعلى رغم ذلك الملمح اللطيف ائتلفت الأبيات والجمل ائتلافا كاملا -خصيصة متأصلة في بناء الشعر العربي العمودي كله[2]- حتى إن من شاء أن يجتزئ ببيتٍ يحيطه بما شاء من أوهامه فَعَلَ: فأما "أَسْلَاك" فجملتاها الأولى والرابعة مقيستان على بيتيها الأول والثالث، تبدآن بأولهما وتنتهيان بآخرهما، وجملتاها الثانية والثالثة مقيستان على شطري بيتها الثاني! وأما "أَذَان" فمن داخل جملتها الوحيدة تميز ثلاثة أجزاء (ثانيها نعت آخر كلمات أولها، وثالثها نعت آخر كلمات ثانيها)، ينبسط كلٌّ منها على أرض أحد أبياتها الثلاثة. وأما "مُصطفى" فلولا جملتها الرابعة لاتسق توالي الجمل الست اتساقا كاملا، إذ جرت الجمل على أن تنبسط كل اثنتين على بيت، تبدؤه السابقة الندائية على تفعيلته الأولى لتستقل اللاحقة الجوابية بما بقي من تفعيلاته، لولا الرابعة التي شغبت على اللاحقة من البيت الثاني فانتزعت منها تفعيلة وبعض تفعيلة!

يحار متلقي "أَسْلَاك" في جملها الثلاث الأولى، فقد اتفقت بنمطها الواحد على صرفه إلى علاقة ركنها الأول الصوتية بأول حروف ركنها الثاني -حتى لقد تغيرت كلمة "سمفونية" إمعانًا في ذلك إلى "سنفونية"!- ولا يكاد ينصرف إلى تلك العلاقة حتى تهزه الجملة الرابعة هزا بنمطها المخالف إلى غور سحيقٍ ليست تلك العلاقات الصوتية إلا أصداء الغائرين فيه!

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٠٩.

[2] صقر، ٢٠٠٠: ٩٢-١١٠.

ويحار متلقي "أَذَان" في واو أولها، أيُّ واو هي؟ إذا كانت واو عطف فأين المعطوف عليه؟ وإذا كانت واو حال فأين صاحب الحال وعاملها؟ وإذا كانت واو قسم فأين المقسم به؟ ...؟ ولكنه لا يلبث إذا تَمَلَّأ بالجملة الوحيدة المعطوفة بهذه الواو، أن يطمئن إلى أنها واو عطف على محذوف مفهوم، تقديره: كَانَتْ كَذَلِكَ، وأن حذفه أدلُّ من ذكره على قِدمه وتكراره واستمراره!

ويحار المتلقي في "مُصْطَفى"، أهو رسول الإسلام -عليه الصلاة والسلام!- يُستغاث به مجازا عن أمته؟ يساعده على هذا الفهم البيتُ الأول، بما يعرفه من إعراضه -عليه الصلاة والسلام!- عن الدار الفانية إلى الرفيق الأعلى -سبحانه، وتعالى!- ويمنعه منه البيتان التاليان اللذان يصرفانه إلى سَمِيٍّ عاشَرَه معاشرةً تُجيز له مخاطبته بهما، أو إلى من يُختار للمعالي ولا يسلم من حسد الحسَدة وكيد الكَادَة! ولا يكاد يطمئن حتى تقلقه واو أول الجملة السابعة مثلما أقلقته واو أول جملة "أَذَان" الوحيدة: أهي واو حال منادى السادسة ولا سابعة، أم واو عطف السابعة على الخامسة والسادسة اعتراض؟ ...؟ ولكنه لا يلبث إذا تَمَلَّأ بالجملة السابعة أن يطمئن إلى أنها واو عطفها على جملة محذوفة قبلها تقديرها: أَنْتَ فِي النَّاسِ كَذَا (مُحْسِنٌ مُتَعَفِّفٌ مَثَلًا)، وأن حذفها أدلُّ من ذكرها على أنه مشغول بالناس عن الناس!

إذا اجتمعت على التعبير قوى النفس الثلاث اللاتي سماهن علماؤنا القدماء القوة المتفكرة والقوة المترفعة والقوة المتشهية، اختصت أولاهما من مركب رسالة المثلثة بعنصر المشكلة -ولا بأس بأن نرمز إليه بـ"ش"- وثانيتهما بعنصر الدعوى -ولا بأس بأن نرمز إليه بـ"ع"- وآخرتهما بعنصر الدليل، ولا بأس بأن نرمز إليه بـ"ل". وتكفل اشتراكها جميعا في تكوين مركب الرسالة بائتلافها في أثناء اختلافها. ثم لم يخرج ترتيب بعضهن من بعض عن أن يكون على وَفق أحد هذه الأنماط المنطقية الطبيعية الستة الآتية:

١ ش/ع/ل

٢ ش/ل/ع

٣ ع/ش/ل

٤ ع/ل/ش

٥ ل/ش/ع

٦ ل/ع/ش

وقد يتعدَّد في مركب الرسالة الواحدة أحدُ هذه العناصر؛ فيجور عندئذ على غيره، حرصا على الاسْتِشْكَال عند غلبة القوة المتفكرة على أحوال النفس، أو الادِّعَاء عند غلبة القوة المترفعة، أو الاسْتِدْلال عند غلبة القوة المتشهية[1]. وكما تميل كلُّ طبيعة إلى ما يناسبها،

---

[1] مسكويه: ٣٧-٣٨.

تميل إذا كان معه غيرُه إلى تقديمه عليه.

وقد سبق في بطاقات المثلثات الخمس والمئة التحليلية، ما إذا أضَفنا فيه النَّظيرَ إلى نَظيره، وقَفنا على أن لعناصر مركبات رسائل المثلثات الخمس والمئة، هذه الخمسة عشر نمطًا الآتية مرتبةً بأنصبتها منها:

١ ش/ع/ل: 31

٢ ش/ل/ع: 12

٣ ش/ش/ع: 11

٤ ش/ع/ع: 9

٥ ش/ل/ل: 9

٦ ل/ش/ع: 8

٧ ع/ل/ش: 8

٨ ع/ش/ل: 4

٩ ل/ع/ش: 4

١٠ ع/ع/ش: 2

١١ ع/ش/ش: 2

١٢ ل/ل/ش: 2

١٣ ش/ع/ش: 1

١٤ ش/ش/ل: 1

١٥ ش/ش/ش: 1

لقد اجتمعت المشكلة والدعوى والدليل كلهن جميعا في ستة أنماط (2-1، و9-6)، بسبع وستين مثلثة (63.80%). وبقيت المشكلة مع تلك الستة الشاملة في سائر الأنماط (5-3، و15-10)، أي بالخمس والمئة المثلثة (100%)، بل قد تكررت منها في نمطين (3، و11)، بثلاث عشرة مثلثة (12.38%)، وانفردت في نمط واحد (15)، بمثلثة واحدة (0.95%). واستمرت الدعوى مع تلك الستة الشاملة إلى خمسة أنماط أخرى (3، و4، و10، و11، و13)، أي باثنتين وتسعين مثلثة (86.61%)، بل قد تكررت منها في نمطين (4، و10)، بإحدى عشرة مثلثة (10.47%)، لكن لم تنفرد بشيء. واستمر الدليل مع تلك الستة الشاملة إلى ثلاثة أنماط أخرى (5، و12، و14)، أي بتسع وسبعين مثلثة (75.23%)، بل قد تكرر في نمطين (5، و11)، بإحدى عشرة مثلثة (10.47%)، لكن لم ينفرد بشيء.

ولم تكن عناصر مركب الرسالة الثلاثة (المشكلة "ش"، والدعوى "ع"، والدليل "ل")، لتخرج عن تلك الأنماط المنطقية الطبيعية الستة السابق ذكرها -فلا مناص لها منها- غير أن نمط "ش/ع/ل"، حظي بإحدى وثلاثين مثلثة (29.52%)، ونمط "ش/ل/ع"، حظي باثنتي عشرة (11.42%)، وكلا نمطي "ل/ش/ع" و"ع/ل/ش"، حظيا بثمان (7.61)، وكلا نمطي "ع/ش/ل"، و"ل/ع/ش"، حظيا بأربع (4.20%).

لعل هذا النص الشعري القصير (المثلثة)، أن يكون أكثرَ من غيره استكانةً للقوة

المتفكرة، وكأنه يدافع تهمة التقصير عن معالجة عظائم الأمور، حتى لقد انفردت المشكلة بمركب إحدى رسائله -ولا عجب أعجب من مركبٍ وحيدِ العنصر!- فلم تشاركها دعوى ولا دليل، ولم يُنتقل منها في البيت الأول إلا إليها في البيت الثاني فالثالث! ومن لوازم ذلك أن يكون هذا النص الشعري القصير (المثلثة)، أقلَّ من غيره استكانةً لغير القوة المتفكرة -ولاسيما المتشهية- زهادةً فيما لا مُنَّةَ فيه له، ولا تطلُّع به إليه! وإن اجتماع المشكلة والدعوى والدليل -ولاسيما إذا تَرتَّبَت هذا الترتُّب- في 63.80% من مركبات رسائل نصوص "سمرؤوت" الشعرية القصيرة (المثلثة) -وهي التي لا موضع فيها لما يُستغنى عنه- لَمِمّا ينبغي أن يُستدل به على صحة الرؤية المنطقية العربية القديمة.

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ش/ع/ل"، المثلثة الحادية عشرة "أَطْفَالٌ"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "التَّقْصِيرُ عَنْ شَأْوِ الْأَيْتَامِ الْمُتَفَائِلِينَ":

"فَجْرُ ابْتِسَامٍ عَلَى لَيْلِ ابْتِلَاءَاتٍ فَأَلْفُ مُؤَاتٍ وَرَايَاتُ انْتِصَارَاتِ
أَفْدِي سَمَاءً لَهَا أَشْوَاقُكُمْ ضَحِكَتْ فَكَرَّمَتْكُمْ بِدِينِ الرَّحْمَةِ الْآتِي
فَأَطْلِقُونِي مِنْ جَهْلِي وَهَا أَنَا ذَا خَدِّي مَدَاسٌ إِلَى أَقْصَى الْفُتُوحَاتِ"[1]،

فمشكلتها التي احتملَها البيت الأول أن الموفَّق هو المتعالي على ما ابتُلي به وليس له فيه يدٌ، ودعواها التي احتملها البيت الثاني تشريع ما يؤيد المبتلَى الموفَّق، ودليلها الذي احتمله البيت الثالث الاعتراف بفضل المبتلَى الموفَّق!

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ش/ل/ع"، المثلثة الخامسة

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٦.

"أُرْجُوحَةٌ"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "الْعَدْلُ أَسَاسُ نَجَاحِ الْحُكْمِ":

"تَعَادَلْنَا عَلَى كَتِفَيْكْ فَعَادَ الْحَظُّ مِنْكَ إِلَيْكْ
وَلَوْ مَيَّلْتَ نَاحِيَةً لَمِلْنَا بِالْهَلَاكِ عَلَيْكْ
كَذَاكَ تَسُوسُ هَذِي الْأَرْضَ ثُمَّ تُسِيسُهَا وَلَدَيْكْ"[1]؛

ومشكلتها التي احتملها البيت الأول استفادة العادل نفسه مِن عدله، ودعواها التي احتملها البيت الثالث استمرار الفائدة، ودليلها الذي احتمله البيت الثاني خسارة الظالم!

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ل/ش/ع"، المثلثة السابعة والخمسون "صِدَار"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "لَهْفَةُ الْجَائِعِ الْمَفْجُوعِ":

"هَهَأْهَأَهَا هَهَأْهَأَهَا هَهَأْهَأَهَا هَهَأْهَأْهَايْ
حِذَاءٌ بَلْ صِدَارٌ بَلْ لِحَافٌ بَلْ غِنًى مَأْوَايْ
غَدًا يَكْفِينِيَ الْخَبَّازُ بِالزَّوْجَيْنِ يَا نُعْمَايْ"[2]؛

فمشكلتها التي احتملها البيت الثاني ضرورة تلبية الحاجة الشديدة، ودعواها التي احتملها البيت الثالث التعويل على استبدال الغِذاء بالحِذاء، ودليلها الذي احتمله البيت الأول ضحك مؤمِّل الاستبدال!

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ع/ل/ش"، المثلثة السادسة والسبعون "قَتِيل"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "إِقْبَالُ الْمُؤْمِنِ عَلَى الشَّهَادَةِ":

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٠.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٧٢.

"يَنْهَلُ مِنْ عَقْبِهِ الْمَدَادَ مَدَى يَمْرَحُ فِيهِ بِرَأْسِهِ أَبَدَا
يَكْتُبُ فِي مَوْتِهِ وَصِيَّتَهُ أَسْمَحَ مَا أَوْصَى مُنْجِبٌ وَلَدَا
اِحْرِصْ عَلَى الْمَوْتِ يَنْثَنِي ضَحِكًا عَنْكَ لِيَصْلِي عَدُوَّكَ الْكَمَدَا"[1]؛

فمشكلتها التي احتملها البيت الثالث -وهو وصية القتيل لابنه- أنه لا هزيمة ولا فقد مع محبة الموت، ودعواها التي احتملها البيت الأول مرَح القتيل، ودليلها الذي احتمله البيت الثاني اتساع المقام للوصية!

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ع/ش/ل"، المثلثة التاسعة والعشرون "خُيُول"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "فَسَادُ طَبَائِعِ الْمُدَجَّنِينَ":

"صَاهَاهَصَا يَا وَيْلَتَا مَا أَقُولْ صَاهَاهَصَا مَاذَا أَصَابَ الْخُيُولْ
كَانَتْ قُيُودَ الْوَحْشِ فِيمَا مَضَى وَالْيَوْمَ تَزْدَانُ لِمَسِّ الْبُعُولْ
لَمَّا رَأَتْنِي اسْتَبْشَعَتْ طَلْعَتِي فَكَيْفَ لَوْ صَادَفْتِهَا يَا خَذُولْ"[2]؛

فمشكلتها التي احتملها البيت الثاني تحول الخيول من الطرَد إلى الزِّينة، ودعواها التي احتملها البيت الأول فداحة مرأى خيول الزينة على خيول الطرَد، ودليلها الذي احتمله البيت الثالث نفور خيول الزينة من خيول الطرَد!

- ومن أمثلة اجتماع العناصر الثلاثة على الترتيب "ل/ع/ش"، المثلثة الخامسة والأربعون "سَلَاحِف"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها "سَفَاهَةُ الطُّمُوحِ الْعَاجِزِ":

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٩١.
[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٤٤.

"لَمْ يَبْقَ شَيْءٌ فَهَيَّا اِطْوُوا الْمَسَافَةَ طَيَّا
دَعُوا الثَّرَى لِلْكُسَالَى إِلَى مَقَامِ الثُّرَيَّا
يَا أُمَّ سَلْحَفَ لَكِنْ حُكْمُ الثُّرَيَّا إِلَيَّا"[1]؛

فمشكلتها التي احتملها البيت الثالث -وهو من كلام أحد صغار السلاحف- توهم المستحيل والاعتماد عليه، ودعواها التي احتملها البيت الثاني -ولا يردُّها عاقل- أن المتطلع إلى المعالي لا يجوز منه الكسل، ودليلها الذي احتمله البيت الأول -وهو من كلام أُمِّ السلاحف- ظهور الغاية للمتجه إليها!

- والمثلثة التي انفردت المشكلة بمركب رسالتها (ش/ش/ش)، هي هذه الخامسة عشرة "باب"، الموجزة رسالتُها في بطاقتها التحليلية بأنها: "التَّفَاؤُلُ بِسَلَامَةِ الْمُصْلِحِينَ":
"لَا تَقْلَقِي سَوْفَ يَاتِي بِأَعْجَلِ الْمُعْجِزَاتِ
لِيَشْرَعَ الْبَابَ أُفْقًا عَلَى سَمَاءِ الْحَيَاةِ
فَكُلُّ مَنْ صَدَّ عَنْهُ مَضَى بِعَهْدِ النَّجَاةِ"[2]؛

ففي البيت الأول مشكلة أن المصلح الغائب عائد على رَغْم من رغِم، وفي البيت الثاني مشكلة أن المصلح الغائب إذا عاد عادت الحياة، وفي البيت الثالث مشكلة أن المصلح الغائب إذا عاد فعادت الحياة سَلِمَ معارضوه مثلما يسلم مؤيِّدوه! ثلاثة أوجه من التفاؤل، وما من دعوى ادُّعِيت في سِرِّه، وما من دليل استُدِلَّ به عليه!

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٦٠.
[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٣٠.

رَسَائِلُ سَمْرَؤُوتٍ

إذا تأملنا رسائل مثلثات كتاب سمرؤوت الخمس والمئة التثقيفية، التي تَثَقَّفَ بها صاحبُها في أثناء تَثْقِيفِه، وجدناها على ثلاثة أقسام:

- القسم الأول رسائل متفائلة (44/105=41.90%):

تُخيِّلها للقارئ موجزاتُها هذه الواردة مِن قبلُ في بطاقاتها التحليلية: "فَضْلُ الْحَاكِمِ الْمُصلِحِ"، "صَبْرُ الْمُؤْمِنِ الْمُتفائِلِ"، "الْعَدْلُ أَسَاسُ نَجَاحِ الْحُكْمِ"، "التَّعَالِي عَلَى الْقُيُودِ"، "التَّطَلُّعُ إِلَى الْإِصْلَاحِ"، "أَمَانُ الِاحْتِمَاءِ بِالْأَحْبَابِ"، "التَّقْصِيرُ عَنْ شَأْوِ الْأَيَّامِ الْمُتفائِلِينَ"، "الِافْتِتَانُ بِالسَّهْلِ الْمُتيسِّرِ"، "التَّفَاؤُلُ بِسَلَامَةِ الْمُصْلِحِينَ"، "تَعْوِيضُ الرَّاحِلِ بِالْقَادِمِ"، "تَفَلُّتُ الْحَقِيقَةِ مِنْ بَيْنِ الْأَبَاطِيلِ"، "امْتِزَاجُ الْمُعْتَزِلِ وَالْمُعْتَزَلِ"، "اسْتِمْرَارُ الْمَسْؤُولِيَّةِ عَنِ الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى"، "جُرْأَةُ الْفَنَّانِ الْعَالِمِ"، "انْكِشَافُ الْحَقَائِقِ لِلْمُخْلِصِينَ"، "تَرَبُّصُ الْمَظْلُومِ بِالظَّالِمِ"، "احْتِمَالُ صِعَابِ التَّحَرُّرِ"، "التَّقَوِّي بِالْفَنِّ عَلَى الْحَوَادِثِ"، "رَحَابَةُ الْإِقْبَالِ عَلَى الْحَيَاةِ"، "الِاسْتِشْفَاعُ بِمَنْ لَا يُرَدُّ"، "تَفَاؤُلُ الْمُؤْمِنِ الصَّابِرِ"، "سَخَافَةُ الْمُتَحَكِّمِ السَّفِيهِ"، "تَكَامُلُ بَعْضِ الْأَعْمَالِ الطَّيِّبَةِ"، "هِزَّةُ الطَّرَبِ الْعَرَبِيِّ"، "فَضْلُ الصُّحْبَةِ الطَّيِّبَةِ"، "لَهْفَةُ الْأَحْبَابِ بَعْضِهِمْ عَلَى بَعْضٍ"، "أَمَانَةُ الْبَيَانِ"، "تَوَعُّدُ الْمُصْلِحِينَ لِلْمُفْسِدِينَ"، "سَفَرُ الْقَارِئِ بِمَا يَقْرَأُ"، "رِحْلَةُ التَّرَقِّي الرُّوحِيِّ"، "الْخَيْرَةُ فِي بَرَكَةِ الْمَقَامِ الطَّيِّبِ"، "إِقْبَالُ الْمُؤْمِنِ عَلَى الشَّهَادَةِ"، "تَفَادِي الْمُخْتَلِفِينَ"، "انْتِصَارُ الْجَلْدِ الصَّبُورِ"، "جَبَرُوتُ الْمَكَانِ الرَّائِعِ"، "جُرْأَةُ الْقَادِرِ الْمُسْتَخِفِّ"، "سَلَامَةُ فَهْمِ الْكُتُبِيِّ الْمُصْلِحِ"، "فَأْلُ الطُّلَّابِ الثُّوَّارِ"، "جَدَارَةُ كَثِيرٍ مِنَ الْحِسَانِ بِالتَّقْدِيرِ"، "غَلَبَةُ الطَّبْعِ عَلَى التَّطَبُّعِ"، "سِيَاسَةُ طُلَّابِ الْعِلْمِ"، "ثَوْرَةُ الْعَبِيدِ عَلَى الْمُسْتَعْبِدِ"، "اتِّصَالُ عَمَلِ الْمُبْدِعِينَ

الْمُخْلِصِينَ"، "التَّفَاؤُلُ بِأَلْعَابِ الْأَطْفَالِ".

هي أربع وأربعون رسالة خالصة الرضا عن الحال القائمة، أو حسنة الظن بالحال القادمة، إلا رسائل مثلثات "أطفال"، و"سرير"، و"فراشات"، هذه الآتية على ترتيبها:

- "فَجْرُ ابْتِسَامٍ عَلَى لَيْلِ ابْتِلَاءَاتِ فَأَلْفُ مُؤَاتٍ وَرَايَاتُ انْتِصَارَاتِ
أَفْدِي سَمَاءً لَهَا أَشْوَاقُكُمْ ضَحِكَتْ فَكَرَّمَتْكُمْ بِدِينِ الرَّحْمَةِ الْآتِي
فَأَطْلِقُونِي مِنْ جَهْلِي وَهَا أَنَا ذَا خَدِّي مَدَاسٌ إِلَى أَقْصَى الْفُتُوحَاتِ"[1]،
- "حَرِّكْ يَدَيْكَ خَفِيفًا حَتَّى أَظَلَّ لَطِيفَا
وَاحْذَرْ سِجَارَةَ كُوبَا مِنَ الْهُيَامِ عَنِيفَا
كُوبَا وَلَفَّ يَدَيْهِ فَكَبَّ وَهْمًا سَخِيفَا"[2]،
- "ذَهَلْتِ عَنْ نَفَحَاتِ اللَّهِ وَاحْتَبَسَتْ شَهَادَةُ الْحَقِّ وَاخْتَانَتْكِ أَخْلَاقُ
وَطِيبُ طَيْبَةَ مَاءُ الرُّوحِ شَمْسُ فَتِيلِ الْقَلْبِ وَالْعَقْلِ يَا مَأْوَى مَنِ اشْتَاقُوا
خَرِبْتِ تَهْذِينَ أَلْفَاظًا مُلَجْلَجَةً وَأَنْتِ تَدْرِينَ أَنَّ الرِّزْقَ أَرْزَاقُ"[1]،

التي شِيبت رسالة أولاها بالتقصير (التَّقْصِيرِ عَنْ شَأْوِ الْأَيْتَامِ الْمُتَفَائِلِينَ)، ورسالة ثانيتها بالسخافة (سَخَافَةِ الْمُتَحَكِّمِ السَّفِيهِ)، ورسالة ثالثتها بالحيرة (الْحَيْرَةِ فِي بَرَكَةِ الْمَقَامِ الطَّيِّبِ)- حتى كِدن ينقطعن من الرضا ومن حسن الظن كليهما، لولا أن التقصير في

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢٦.
[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٥٩.

الأولى ابتهاج بتوفيق الصامدين، وأن السخافة في الثانية وقود الثورة، وأن الحيرة في الثالثة اعتراف بكثرة النِّعم!

- القسم الثاني رسائل متشائمة (32/105=30.47%):

تُخيِّلها للقارئ موجزاتُها هذه الواردة مِن قبلُ في بطاقاتها التحليلية: "خِيَانَةُ الْفَاسِدِينَ وَالطَّامِعِينَ"، "خِدَاعُ الْكِبَارِ لِلصِّغَارِ"، "عَاقِبَةُ تعَانُدِ الْمُتَعَارِضِينَ"، "فَسَادُ عِيشَةِ الْأَذِلَّاءِ"، "سُخْرِيَّةُ الْمُسْتَعْبَدِ مِنَ الْمُسْتَعْبِدِ"، "فَسَادُ طَبَائِعِ الْمُدَجَّنِينَ"، "التَّبَرُّمُ بِالْمُتَسَلِّطِ الْكَرِيهِ"، "إِيثَارُ الاعْتِزَالِ وَالتَّكَبُّرِ"، "هَيْبَةُ مَطَامِحِ الْمَطْحُونِينَ"، "كَرَاهَةُ الْبَقَاءِ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ"، "ضَيْعَةُ الضَّعِيفِ بَيْنَ الْغَافِلِينَ"، "ضَيَاعُ مَعَالِمِ الْحَيَاةِ"، "عَاقِبَةُ قَهْرِ الْكَبِيرِ"، "انْكِسَارُ الْمُحِبِّ الْمَخْدُوعِ"، "عَارُ افْتِدَاءِ الْإِنَاثِ لِلذُّكُورِ"، "عَاقِبَةُ إِفْسَادِ ذَاتِ الْبَيْنِ"، "وَهْمُ اغْتِيَالِ الثُّوَّارِ الصَّادِقِينَ"، "كَمَدُ الْوَطَنِيِّ عَلَى وَطَنِهِ"، "انْحِرَافُ الْأَهْوَاءِ بِالْمُتَحَابِّينَ"، "خَيْبَةُ الْجَاهِلِ الْمُدَّعِي"، "غَضَبُ الْمُقَلِّدِ الْأَعْمَى عَلَى فَاضِحِيهِ"، "عِلَاجُ مَرَضِ السُّلْطَةِ"، "اخْتِلَافُ تَأْوِيلِ الظَّوَاهِرِ"، "ضَيْعَةُ الْيَتِيمِ بَيْنَ اللِّئَامِ"، "افْتِضَاحُ الْخَائِنِ لِلْغِرِّ الْمَخُونِ"، "ثَقَابَةُ نَظَرِ الْحَكِيمِ"، "جِنَايَةُ الْيَائِسِينَ عَلَى الطُّمُوحِ"، "فَسَادُ الْإِصْلَاحِ الْأَعْمَى"، "كَمَدُ الْأُمِّ عَلَى بَنِيهَا"، "اسْتِنْكَارُ الْغَفْلَةِ وَالْإِهْمَالِ"، "افْتِضَاحُ الْكَرَمِ الْمُزَيَّفِ"، "بَشَاعَةُ خِيَانَةِ الْأَخِ".

هي اثنتان وثلاثون رسالة خالصة السخط على الحال القائمة، أو سيئة الظن بالحال القادمة، إلا رسائل مثلثات "رائحة"، و"كرسي"، و"مصطفى"، هذه الآتية على ترتيبها:

- "خُذِي أَنْتِ هَذَا الصَّدْرَ كَيْفَ وَجَدْتِهِ وَأَنْتَ خُذِ السَّاقَ السَّمِينَةَ وَالظَّهْرَا

وَمَا دُونَ ذَا لِي أَشْتَهِي مُخَّ عَظْمِهِ وَلَا تَشْغَلَا بِالْخُبْزِ بَطْنَيْكُمَا نَزْرَا

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٨٥.

خُذُوهُمْ بِمَا اشْتَمُّوا إِلَى السِّجْنِ قَيِّدُوا خَيَالَهُمْ أَنْ يَطْلُبَ الْمَطْلَبَ الْوَعْرَا"[1]،

- "أُفٍّ عَلَى الْكُرْسِي وَأَرْبَابِهِ مَا دَامَ مِنْ أَرْبَابِهِ سِيسَوَيْهْ

أَخْرَجَهُ اللّٰهُ بِنِصْفِ اسْمِهِ وَصَيَّرَ الْبَاقِي دَلِيلًا عَلَيْهْ

فَإِنْ تَجِدْ فِي النَّاسِ ذَا عِلَّةٍ فَدَعْهُ لِلْكُرْسِيِّ يُسْلِمْ يَدَيْهْ"[2]،

- "يَا مُصْطَفَى أَعَفَوْتَ عَنْ دَارِ الْعَفَا لِتَقُومَ حَيْثُ تَشَاءُ مِنْ دَارِ الصَّفَا

يَا مُصْطَفَى أَكَذَاكَ تَنْظُرُ ثُمَّ تَسْخَرُ مِنْ ضَلَالِ الْبَحْثِ عَنْ خِلِّ الْوَفَا

يَا مُصْطَفَى وَالنَّاسُ فِيكَ مُصَدِّقٌ لَا يَشْتَفِي وَمُكَذِّبٌ مَهْمَا اشْتَفَى"[3]!

لقد شِيبَت رسالة أولاها بالهَيبة (هَيْبَة مَطَامِحِ الْمَطْحُونِينَ)، ورسالة ثانيتها بالعِلاج (عِلَاج مَرَضِ السُّلْطَةِ)، ورسالة ثالثها بالثَّقابة (ثَقَابَة نَظَرِ الْحَكِيم)- حتى كِدن ينقطعن من السخط ومن سوء الظن كليهما، لولا أن الهيبة في الأولى سبب عناد الظالمين، وأن العلاج في الثانية محدود الأثر، وأن الثَّقابة في الثالثة أخت الموت!

- القسم الثالث رسائل متحيِّرة (27.61%=29/105):

تُخيِّلها للقارئ موجزاتُها هذه الواردة من قبل في بطاقاتها التحليلية: "سِيرَةُ أَدَاةِ الِاحْتِيَالِ"، "دَرْسُ الْأَطْفَالِ الْمُجْتَهِدِينَ"، "خَفَاءُ سِرِّ الْمَحَبَّةِ عَلَى غَيْرِ الْمُتَحَابِّينَ"، "الِاعْتِذَارُ عَنِ الرَّحِيلِ"، "هِمَّةُ الصَّابِرِينَ الْعَالِيَةُ"، "افْتِضَاحُ دَخَائِلِ النَّاسِ"، "حَدَبُ الرَّاعِي عَلَى الرَّعِيَّةِ"،

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٥٢.

[2] [صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٠٠.

[3] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٠٩.

"أَزْمَةُ الْمُتَعَادِينَ الْمُتَسَاوِينَ"، "اخْتِلَافُ حَالَيِ الْمُبْدِعِ وَالْمُخَادِعِ"، "تَمَنِّي مُكَافَأَةِ الْبِرِّ بِالْبِرِّ"، "حَيْرَةُ الْمُتَفَكِّرِينَ الْمُحْرَجِينَ"، "نَعِيمُ الزَّوَاجِ الْمُبَارَكِ"، "سَفَاهَةُ الطُّمُوحِ الْعَاجِزِ"، "طَمْأَنَةُ الْأُسْتَاذِ عَلَى تَقْدِيرِهِ"، عَجَائِبُ رِحْلَةِ الْحَيَاةِ"، "بَغْيُ الْفَاسِدِينَ عَلَى الصَّالِحِينَ"، "لَهْفَةُ الْجَائِعِ الْمَفْجُوعِ"، مَوَاطِنِ ضَعْفِ الْمُتَكَبِّرِ"، "حَيْرَةُ الْغَرِيرَةِ فِيمَا تُجَرِّبُ عَمَلَهُ"، "ظَرْفُ الشَّيْخِ الْعَاشِقِ"، "حُلُولُ مَوْعِدِ الْبَوْحِ بِالْحَقِيقَةِ"، "اشْتِبَاهُ الْكَائِنَاتِ بِالْمَحْبُوبِ الْمُفْتَقَدِ"، "تَغْلِيبُ الرِّيبَةِ عَلَى الِاخْتِيَالِ"، "فَسَادُ أَحْوَالِ الْمُرْتَشِينَ"، "الِاسْتِخْفَافُ بِقَاهِرِي الْعَجْزِ"، "أَثَرُ الْعِلْمِ فِي الْمُتَعَلِّمِ"، "اخْتِلَافُ مُدَّعِي الْوَطَنِيَّةِ"، "شَطَطُ الْمُتَمَرِّدِ عَلَى ثَقَافَتِهِ"، "بَغْيُ الظَّالِمِ الْمُتَكَبِّرِ الْمُتَجَبِّرِ".

هي تسع وعشرون رسالة راضية عن الحال القائمة وساخطة عليها في آنٍ معا، أو حسنة الظن بالحال القادمة وسيئته في آنٍ معا، كرسالة "شَطَطِ الْمُتَمَرِّدِ عَلَى ثَقَافَتِهِ"، التي حملتها مثلثة "محمد"، الآتية:

"تَسَمَّيْتُ يَا مَوْلَايَ بِاسْمِكَ عَاجِزًا تَسَمَّيْتُ وَاسْتَعْصَى عِقَالِي نَاشِزَا

فَجَاهَدْتُ فِيهِ ارْكَبْ مَعِي فَالْتَوَى بَلَى سَآوِي إِلَى رُكْنٍ أَشَفَّ مَغَامِزَا

عَذِيرَكَ هَذَا الْعَاقِبُ الْحَاشِرُ الَّذِي تَدِينُ لَهُ الْأَرْكَانُ لَا رُكْنَ حَاجِزَا"[1]!

لقد وصفَت اصطراعَ الانتماء والانخلاع المتضرِّمَيْن في دخائل بعض المثقفين؛ ففي حين يؤمن بواجبيّة ذلك الانتماء ينبهر بجاذبيّة هذا الانخلاع؛ فإذا كان أحدهما من التفاؤل كان الآخر من التشاؤم، وتجلى ما تتصف به هذه الرسالة من التَّحيُّر!

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٠٥.

وإذ رمزنا بفاء التفاؤل إلى القسم الأول وبشين التشاؤم إلى القسم الثاني وبحاء التحير إلى القسم الثالث، ثم تأملنا مسارات رسائل المثلثات الخمس والمئة على أقسامها تلك الثلاثة، وجدناها على النحو الآتي:

(ش)، (ف)، (ش)، (ف)، (ف)، (ح)، (ح)، (ف)، (ف)، (ف)، (ف)، (ف)، (ح)، (ح)، (ف)، (ف)، (ف)، (ش)، (ف)، (ح)، (ف)، (ح)، (ش)، (ح)، (ف)، (ش)، (ف)، (ح)، (ش)، (ش)، (ف)، (ف)، (ف)، (ف)، (ح)، (ش)، (ش)، (ح)، (ح)، (ف)، (ش)، (ف)، (ح)، (ف)، (ح)، (ح)، (ف)، (ف)، (ش)، (ف)، (ف)، (ش)، ف)، (ح)، (ش)، (ح)، (ش)، (ح)، (ف)، (ش)، (ش)، (ح)، (ح)، (ح)، (ف)، (ش)، (ف)، (ح)، (ف)، (ح)، (ش)، (ش)، (ش)، (ح)، (ف)، (ف)، (ح)، (ش)، (ف)، (ف)، (ف)، (ح)، (ف)، (ش)، (ف)، (ح)، (ش)، (ف)، (ح)، (ف)، (ش)، (ش)، (ش)، (ح)، (ش)، (ش)، (ف)، (ف)، (ش)، (ف)، (ش)، (ف)، (ش)، (ش).

لقد أحاط التشاؤمُ برسائل المثلثات الخمس والمئة من أطرافها، فأوحى باحتباسها فيه! نعم، ولكنه لم يكد يبدأ حتى اقتحم عليه التفاؤلُ ليعود التشاؤمُ فالتفاؤلُ فالتحيرُ...، فلم يصفُ له إيحاؤه! بل قد تتابعَت اقتحاماتُ التفاؤل ثمانيَ مرات: اثنتين ثم خمسًا ثم ثلاثا ثم أربعًا ثم ثلاثًا ثم اثنتين ثم ثلاثًا ثم اثنتين، في حين تتابعت اقتحاماتُ التشاؤم سبع مرات: اثنتين ثم اثنتين ثم اثنتين ثم ثلاثًا ثم ثلاثًا ثم اثنتين ثم اثنتين، واقتحاماتُ التحيُّر خمس مرات: اثنتين ثم اثنتين ثم اثنتين ثم ثلاثًا ثم ثلاثًا! ثم إننا إذا نَحَّينا جانبًا نصيبَ التحيُّر من رسائل المثلثات الخمس والمئة حتى يأذن الله بأن يميل إلى أحد جانبيه، وجدنا نصيب

التفاؤل منها أكبر من نصيب التشاؤم وأولى بالإيحاء!

عَنَاوِينُ سَمْرَؤُوتٍ

كان عنوان كلِّ مثلثةٍ من مثلثات "سمرؤوت" الخمس والمئة، كلمةً واحدةً، إلا "أَبُو عُمَانَ"، الذي كان كُنْيَةً، وهي بمنزلة الكلمة الواحدة. وكانت هذه الكلمةُ العنوانُ نكرةً، إلا "أَبُو عُمَانَ"، و"إِلْهَامُ"، و"مُحَمَّدٌ"، و"مُصْطَفَى"، التي جُعلت رموزًا، وفي مقام الرمز تستوي الأعلام والنكرات!

وعلى رغم ذلك النمط الواحد انقسمت كلُّ العناوين على: أسماء (83)، وصفات (22). ثم الأسماء على: أعيان (69)، ومعانٍ (10)، وأعلام (4)- والصفات على: أسماء فاعل (8)، وصيغة مبالغة (1)، وأسماء مفعول (3)، وصفات مشبهة (4)، واسمَي آلة (2)، وأسماء منسوبة (4)، على النحو الآتي:

- الأسماء (83):
  - الأعيان (69):

إِبْهَامٌ، أَخَوَانِ، أُرْجُوحَةٌ، أَرْنَبٌ، أُسْتَاذٌ، أَسْلاكٌ، أَسْوَرَةٌ، أَطْفَالٌ، بَابٌ، بُطُونٌ، جُذُوعٌ، جِسْرٌ، جَمَلٌ، حَافِلَةٌ، حِذَاءٌ، حِضْنٌ، حِمَارٌ، حَمَامَةٌ، خُيُولٌ، دَجَاجَةٌ، دُخَانٌ، دَرَجٌ، دُفٌّ، دَنَانِيرُ، دَوَائِرُ، دِيكٌ، رَائِحَةٌ، رَأْسٌ، سَرِيرٌ، سَلاحِفُ، سُلَّمٌ، سَمَاءٌ، سُورٌ، سَيْفٌ، شَبَابٌ، شِدَارٌ، شُبَّاكٌ، شَجَرٌ، شَجَرَةٌ، صَدْرٌ، صَفْوَانٌ، صَقْرٌ، طُعْمٌ، طَوَائِفُ، عَرُوسَانِ، عُصْفُورٌ، غَارٌ، غُصْنٌ، فَرَاشَاتٌ، فَمٌ، فِيلَةٌ، قُبُلاتٌ، قَدَمٌ، قِرْدٌ، قَلْبٌ، قِمَّةٌ، كَأْسٌ، كُتُبٌ، كُرْسِيٌّ،

كُفُوفٌ، لِسَانٌ، مَائِدَةٌ، مَخَالِبُ، مُسَدَّسٌ، مَمَرٌّ، هُدْهُدٌ، وَرْدَةٌ، وَلِيمَةٌ، يَدَانِ.

- المعاني (10):

أَذَانٌ، إِفْطَارٌ، إِيَابٌ، بُشْرَى، حُرِّيَّةٌ، خِنَاقَةٌ، زَوَاجٌ، سَلَامٌ، عَوِيلٌ، نَسَبٌ.

- الأعلام (4):

أَبُو عُمَانَ، إِلْهَامُ، مُحَمَّدٌ، مُصْطَفًى.

- الصفات (22):

  - أسماء الفاعل (8):

أَصْحَابٌ، نَائِمَةٌ، رَاكِبٌ، زَائِرٌ، عَازِفَةٌ، قَائِدٌ، مُطَأْطِئُونَ، مُغْمِضُونَ.

  - صيغة المبالغة (1):

عَوَّامٌ.

  - أسماء المفعول (3):

قَتِيلٌ، قَتِيلَانِ، مُحْتَضَرٌ.

  - الصفات المشبهة (4):

حَكَمٌ، رَضِيعٌ، شَهِيدٌ، شَيْخٌ.

  - اسما الآلة (2):

مِفْتَاحٌ، مِيزَانٌ.

○ الأسماء المنسوبة (4):

فِسبُوكِيَّةٌ، كُتبِيُّونَ، رُومِيَّةٌ، مُتَنَبِّيَّةٌ.

ثم تعدَّدت علاقاتُ العناوين بنصوصها، على النحو الآتي:

- عناوين حاضرة، وهي سبعة وثلاثون (35.23%):

أَبُو عُمَانَ، أَذَانٌ، أَصْحَابٌ، إِلْهَامٌ، بَابٌ، بُشْرَى، بُطُونٌ، جَمَلٌ، حِذَاءٌ، حُرِّيَّةٌ، حَكَمٌ، حِمَارٌ، حَمَامَةٌ، خُيُولٌ، دَرَجٌ، دَنَانِيرُ، دِيكٌ، رَضِيعٌ، زَوَاجٌ، سَلَاحِفُ، سُلَّمٌ، سُورٌ، سَيْفٌ، شَجَرٌ، شَهِيدٌ، صِدَارٌ، فِسْبُوكِيَّةٌ، قَلْبٌ، كَأْسٌ، كُتُبٌ، كُتْبِيُّونَ، كُرْسِيٌّ، مُصْطَفَى، مِفْتَاحٌ، نَائِمَةٌ، وَرْدَةٌ، يَدَانِ.

كلها مذكور في نص مثلثته، مثل "شَهِيد"، عنوان هذه المثلثة الآتية:

"شَهِدَ الْعِيدَ مَيِّتٌ وَشَهِيدُ ظَاهِرٌ سَعْدُهُ وَمَسْخٌ مَرِيدُ

وَتَدَاعَتْ لِنَهْشِ لَحْمٍ شَرِيفٍ وَدَمٍ طَاهِرٍ ضِبَاعٌ تَزِيدُ

تَتَأَلَّى عَلَى الشَّهَادَةِ وَالْحَقُّ صَرِيحٌ لَا يَزْدَهِيهِ شُهُودُ"[1]،

الذي ذُكِرَ آخر صدر بيتها الأول.

- عناوين غائبة، وهي تسعة عشر (18.09%):

إِبْهَامٌ، دُخَانٌ، دُفٌّ، رَاكِبٌ، رَأْسٌ، سَلَامٌ، شُبَّاكٌ، شَجَرَةٌ، صَدْرٌ، عُصْفُورٌ، غُصْنٌ، فَرَاشَاتٌ، فِيلَةٌ، قَدَمٌ، قِرْدٌ، لِسَانٌ، مَائِدَةٌ، مُسَدَّسٌ، مَمَرٌّ.

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٧٠.

كلها غير مذكور ولا مشار إليه في نص مثلثته، مثل "صَدْر"، عنوان هذه المثلثة الآتية:

"جِرَاحُ الْحَيَاةِ عَلَى الْعَتَبَاتِ فَهَيَّا بِنَا يَا رِيَاحَ الْمَمَاتِ
تَعَفَّفْتَ حَتَّى تَعَفَّنْتَ وَاسْتَهْزَأَتْ بِكَ أُخْدُوعَةُ الذِّكْرَيَاتِ
وَمَاذَا تُرِيدُ وَقَدْ كُنْتَ أَنْتَ فَتِيلَةَ نِيرَانِهَا الْمُلْهِبَاتِ"[1]،

الذي خلا منه نصها.

- عناوين واردة، وهي تسعة وأربعون (46.66%):

أَخَوَانِ، أُرْجُوحَةٌ، أَرْنَبٌ، أُسْتَاذٌ، أَسْلَاكٌ، أَسْوِرَةٌ، أَطْفَالٌ، إِفْطَارٌ، إِيَابٌ، جُذُوعٌ، جِسْرٌ، حَافِلَةٌ، حِضْنٌ، خِنَاقَةٌ، دَجَاجَةٌ، دَوَائِرُ، رَائِحَةٌ، رُومِيَّةٌ، زَائِرٌ، سَرِيرٌ، سَمَاءٌ، شَبَابٌ، شَيْخٌ، صَفْوَانٌ، صَقْرٌ، طُعْمٌ، طَوَائِفُ، عَازِفَةٌ، عَرُوسَانِ، عَوَّامٌ، عَوِيلٌ، غَارٌ، فَمٌ، قَائِدٌ، قُبُلَاتٌ، قَتِيلٌ، قَتِيلَانِ، قِمَّةٌ، كُفُوفٌ، مُتَنَبِّيَةٌ، مَخَالِبُ، مُحْتَضَرٌ، مُحَمَّدٌ، مُطَأْطِئُونَ، مُغْمِضُونَ، مِيزَانٌ، نَسَبٌ، هُدْهُدٌ، وَلِيمَةٌ.

كلها غير مذكور في نص مثلثته، ولكنه مشار إليه، مثل "هُدْهُد"، عنوان هذه المثلثة الآتية:

"حَضَرْتُ فَلَمْ أُسْأَلْ وَغِبْتُ فَلَمْ أُذْكَرْ نَخِفْتُ إِذَا مَا طَالَتِ الْحَالُ أَنْ أُنْكَرْ
أَحَطْتُ بِمَا لَمْ يَدْرِ أَهْلُكِ وَاكْتَوَتْ بِكِتْمَانِهِ رُوحِي وَأَهْجَرَ مَنْ أَكْثَرْ

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٧٣.

فَبَادَرْتُ أَسْتَرْضِي النُّبُوءاتِ فَالْتَوَتْ عَلَيَّ وَهَاجَتْ فِيكِ أَعْذَرَ مَنْ أَنْذَرْ"[1]،

الذي استلهم قصة هدهد سيدنا سليمان، عليه السلام!

ولا يخلو اتخاذُ أكثر هذه المثلثات الكلمةَ الواحدة اسم العين النكرة عنوانًا، من حرصٍ واضحٍ على معاناة الحياة؛ فهي منها وإليها، يُشير إليها كلُّ شيء مِن حولها كما تشير إليه، ويُعبر عنها كما تعبر عنه! ثم إنه في غمرة اتخاذ بعض الشعراء المعاصرين، غيابَ العناوين عن النصوص، سبيلًا إلى إدهاش متلقيها، غيرَ مَعنيّين بعطفهم عليها- يؤثر أكثرُ هذه المثلثات ورودَ العناوين في النصوص، سبيلًا وسطا إلى عطف متلقيها عليها وإدهاشهم بها!

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١١٧.

الْفَصْلُ الرَّابِعُ
آثَارُ ظَاهِرَةِ النَّصِّ الْقَصِيرِ

مَدْخَلٌ

إذا سألتَ المغنِّي الأُوبرالي المعاصر:

- لماذا تُفكك الكلام عند غنائه هذا التفكيك الذي يغمضه علينا حتى نكاد لا نفهمه؟

قال لك:

- أريد الكلام الحُرَّ الأول!

وإذا سألتَ الرَّسام التعبيريّ المعاصر:

- لما تُفكك الأشياء عند رسمها هذه التفكيك الذي يغمضها علينا حتى نكاد لا نعرفها؟

قال لك:

- أريد الطبيعة الحُرَّة الأولى!

هل يعود التاريخ من حيث بدأ؟

هل يعود الأدب العربي المعاصر بالنص القصير من حيث بدأ؟

هاتان قطعتان، بينهما سبعة عشر قرنا تقريبا:

- "دَلَفْنَا لِلْأَعَادِي مِنْ بَعِيدٍ بِجَيْشٍ ذِي الْتِهَابٍ كَالسَّعِيرِ
فَلَاقَتْ فَارِسٌ مِنَّا نَكَالًا وَقَتَّلْنَا هَرَابِذَ شَهْرَزُورِ
لَقِينَاهُمْ بِخَيْلٍ مِنْ عِلَافٍ وَبِالدُّهْمِ الصَّلَادِمَةِ الذُّكُورِ"[1]،

- "أَمَا غَيْرُ الْكِتَابِ أَوِ الدَّلِيلِ سَبِيلٌ يَا لَحَظِّيَ الْمُسْتَحِيلِ
فَإِمَّا أَنْ أَزِيدَ عَلَى كِتَابِي فَأَزْهَدَ فِي الْجَمِيلِ وَفِي الْجَلِيلِ
وَإِمَّا أَنْ أَزِيدَ عَلَى دَلِيلِي فَأَهْلِكَ بِالْبَدِيعِ وَبِالدَّخِيلِ"[2].

كلتا القطعتين مثلثة من بحر الوافر الوافي المقطوف العروض والضرب، وقافيتي الرائية المكسورة المردفة بواو المد أو يائه الموصولة بالياء، واللامية المكسورة المردفة بياء المد الموصولة بالياء، أي متطابقتان وزنا وكالمتطابقتين قافية، بل كلتاهما حديث متكلم عن نفسه.

أهما سواء؟

ألا ما أبعد ما بينهما!

لقد دارت القصيدة العربية دورة كاملة، نعم، ولكنها لم تعد كما بدأت.

وهذا ما أرجو أن أصفه فيما يأتي!

---

[1] الفريجات: ١٣٧.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٥٤.

الْبَرَاعَةُ اللُّغَوِيَّةُ الْفَائِقَةُ

من آثار ظاهرة النص القصيرِ البراعةُ اللغوية الفائقة، أي أن يجدَه متلقُّوه قد بلغ من تحديد العناصر اللغوية (اختيارها وإبدال بعضها من بعض توصُّلا إلى تَحْديد المناسب منها)، وترتيبها (تقديم بعضها وتأخير بعضها توصُّلا إلى تَرْتيب الوضع المناسب)، وتهذيبها (إضافة بعضها وحذف بعضها توصُّلا إلى تَهْذيب المقدار المناسب)[1]- ما لا زيادة عليه لمستزيد، حتى إنهم ربما حاولوا ذلك، فعجزوا، واعترفوا بالإتقان لصاحب النص القصير، الذي اضطُرَّ إلى مَضايقه، ثم خرج منها سالمًا ظَافِرًا!

هذا نص قصير يعبر عن اشتباه الكائنات بالمحبوب المفتقد، بثمان وثلاثين كلمة، في ثلاث عشرة جملة، على ثلاثة أبيات:

"أَجَلْ أَنْتِ لَا بَلْ أَنْتِ لَا فَمَنِ الَّتِي تَخَاطَفُ ظَنِّي كُلَّمَا كِدتُّ وَلَّتِ

تَمَثَّلْتَهَا يَا سِرُّ مِثْلِي فَمَا أَرَى سِوَاهَا فَهَلَّا الْتَعْتَ لِي مِثْلَ لَوْعَتِي

فَمَاذَا تَرَى أَلَّا أَرَى غَيْرَ مَا تَرَى تَلَفْتُ وَلَكِنْ لَمْ يَزَلْ بِي تَلَفُّتِي"[2]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فطويليّة الأوزان الوافية المقبوضة الأعاريض والأضرب، تائيّة القوافي المكسورة المجردة الموصولة بالياء:

- أَجَلْ أَنْـ= ددن دن، فعولن، سالمة،

---

[1] صقر، ٢٠١١: الفقرة ١.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٨٤.

- ـتِ لَا بَلْ أَنْـ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- ـتِ لَا فَـ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- ـمَنِ الَّتِي= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة،

- تَخَاطَـ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- ـفُ ظَنِّي كُلْـ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- ـلَمَا كِدْ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- تُ وَلَّتِ= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة، والقافية: دن ددن، وَلَّتِ.

- تَمَثَّلْ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- ـتَهَا يَا سِرْ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- رُ مِثْلِي= ددن دن، فعولن، سالمة،

- فَمَا أَرَى= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة،

- سِوَاهَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- فَهَلَّا التَّعْـ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- ـتَ لِي مِثْـ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- ـلَ لَوْعَتِي= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة، والقافية: دن ددن، لَوْعَتِي.

- فَمَاذَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- تَرَى أَلَّا= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- أَرَى غَيْـ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- ـرَ مَا تَرَى= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة،

- تَلَفْتُ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- وَلَكِنْ لَمْ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- يَزَلْ بِي= ددن دن، فعولن، سالمة،

- تَلَفُّتِي= ددن ددن، مفاعلن، مقبوضة، والقافية: دن ددن، لَفُّتِي.

قد جرت في أوزانها وقوافيها جميعا، على نحو عروضي معروف مألوف لا خلل فيه ولا ثقل. ولم تكن القوافي أقدر على التراكيب اللغوية من الأوزان؛ ففي حين استولت قافيتا البيتين الأولين، على تركيبيهما اللغويين المستقلين (66.66%)، استولت ثلاثة الأبيات كلها، على تراكيبها اللغوية المستقلة (100%)، وإن لم تستول على مثلها من داخلها تفعيلاتُها الأربع والعشرون غيرَ ثماني مرات (12، و13، و17، و18، 24-21= 33.33%)!

والطويل وزن كثير الاستعمال من قديم إلى حديث، لا يفتأ يُخْطِرُ لمستعمله أمثلته التي لا تحصى، أما التائية المكسورة المجردة الموصولة بالياء فقافيةٌ أكثرُ حديثًا منها قديمًا، قد اختارهما صاحبُ هذا النص القصير، ليزيد بهما دلالته على اشْتِبَاهِ الكائنات بالمحبوب المفتقد، من غير تَشَابُهٍ!

وأما جمل هذا النص القصير الثلاث عشرة -ومتوسط كلمات الواحدة منها "2.92"- فقد تَمَطَّتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- أَجَلْ أَنْتِ= ضمير مخاطبة ومحذوف،

- لَا= حرف جواب ومحذوفان،

- بَلْ أَنْتِ= (بل) ضمير مخاطبة ومحذوف،

- لَا= حرف جواب ومحذوفان،

- فَمَنِ الَّتِي تَخَاطَفُ ظَنِّي كُلَّمَا كِدتُّ وَلَّتِ= (ف) نكرة واسم موصول.

- تَمَثَّلْتَهَا مِثْلِي= ماض وضمير مخاطب.

- يَا سِرُّ= (يا) محذوفان ونكرة،

- فَمَا أَرَى سِوَاهَا= (ف) مضارع وضمير متكلم،

- فَهَلَّا الْتَعْتَ لِي مِثْلَ لَوْعَتِي= (فهلا) ماض وضمير مخاطب.

- فَمَاذَا تَرَى= (فماذا) مضارع وضمير مخاطب،

- أَلَّا أَرَى غَيْرَ مَا تَرَى= محذوفان ومصدر مؤول،

- تَلَفْتُ= ماض وضمير متكلم،

- وَلَكِنْ لَمْ يَزَلْ بِي تَلَفُّتِي= جار وضمير متكلم ومضاف إلى ضمير متكلم.

فظهرَت الاسميةُ على ثلاث جمل منها (1، 3، 5)، والفعليةُ على سبع جمل (6-12)، وحارت ثلاثُ جمل بين الاسمية والفعلية (2، 4، 13)، وتكررت مرتين من الثلاث عشرة هذه الأنماطُ الثلاثة ("ضمير مخاطبة ومحذوف"، و"حرف جواب ومحذوفان"، و"ماض وضمير مخاطب")، دون سائر الأنماط.

لا ريب في أن من البراعة اللغوية الفائقة في هذا النص القصير، أن يُدير صاحبُه الحِوار المتداخل الذي أداره، ويتحرى من الملامح الأسلوبية الشديدة الملاءمة، زيادةَ الجملة الفعلية التي تلائم الحركة، ثم كون الجملتين الحائرتين بين الاسمية والفعلية بما أصاب أركانهما من الحذف، من كلام طرفٍ متوهَّم بالحوار، لا وجود له في الحقيقة! ومن وادي هذا الملمح نفسه أنْ كان نمطانِ اثنانِ من الأنماط الثلاثة المكررة، نمطَيْ جُملٍ مرسَلة إلى هذا الطرف المتوهَّم نفسِه؛ فإن محاورةَ الأوهام مقيّدةٌ مهما انطلقت، محدودةٌ مهما انفتحت!

الْعَفْوِيَّةُ الِاسْتِسْهَالِيَّةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا العَفْوِيّةُ الاستِسهاليّةُ، أي أن يجدَه متلقّوه كأنه تَغَفَّلَ صاحبَه أو تَغافَلَ له صاحبُه؛ فخرج عنه بزفيره وكأن لم يفكر فيه، أو لم يشأ أن يفكر فيه- حتى إنهم ربما تَحَرَّجوا من أن يقولوا مثله، ولكنهم لا يلبثون أن يتعلقوا به ويرددوه ترديد الأناشيد!

هذا نص قصير يعبر عن رحابة الإقبال على الحياة، بخمس عشرة كلمة، في ست جمل، على ثلاثة أبيات:

"تَنَادَيْنَا دَنَانِيرُ وَدَانَتْنَا دَنَانِيرُ

هَلُمِّي فَعَلَى الْهِمَّةِ نُورٌ وَتَبَاشِيرُ

تَبَاشِيرٌ تَبَاشِيرُ دَنَا نُورٌ دَنَا نُورُ"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فهَزَجيّة الأوزان المجزوءة الصحيحة الأعاريض والأضرب، رائيّة القوافي المضمومة المردفة بياء المد أو واوه الموصولة بالواو.

- تَنَادَيْنَا= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،
- دَنَانِيرُ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،
- وَدَانَتْنَا= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٤٩.

- دَنَانِيرُ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة، والقافية: دن دن، نِيرُ.

- هَلُمِّي فَـ= ددن دن د، مفاعيل، مكفوفة،

- ـعَلَى الْهِمَّـ= ددن دن د، مفاعيل، مكفوفة،

- ـةِ نُورٌ وَ= ددن دن د، مفاعيل، مكفوفة،

- تَبَاشِيرُ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة، والقافية: دن دن، شِيرُ.

- تَبَاشِيرٌ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- تَبَاشِيرُ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- دَنَا نُورٌ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة،

- دَنَا نُورُ= ددن دن دن، مفاعيلن، سالمة، القافية: دن دن، نُورُ.

تتحرك هذه الأبيات القصار مثلما يتمايل المنشد في حلقة الذكر غائبا في نفسه عن نفسه حاضرا عن نفسه في نفسه، تساعدها خفة وزن الهزج وتقطيع الكلمات على التفعيلات وتكرار الأصوات. وبين حركتَيْ أولها وآخرها المتطابقتين تشذُّ حركة الثالث مسرعةً بكَفِّ تفعيلاته (مزاحفتها بحذف نون مفاعيلن)، إلى تَخييل معنى الاستعجال المراد بالبيت، واتهام ما اتهمْنا به صاحبَها من الغفلة!

وأما جمل هذا النص القصير الست -ومتوسط كلمات الواحدة منها "2.5"- فقد تَنَمَّطَتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- تَنَادَيْنَا دَنَانِيرُ= ماض وضمير متكلمين،

- وَدَانَتْنَا دَنَانِيرُ= (و) ماض ونكرة،
- هَلُمِّي= أمر وضمير مخاطبة،
- فَعلَى الْهِمَّةِ نُورٌ وَتَبَاشِيرُ تَبَاشِيرٌ تَبَاشِيرُ= (ف) جار ومجرور ونكرة،
- دَنَا نُورٌ= ماض ونكرة،
- دَنَا نُورُ= ماض ونكرة.

لقد طبعت النصَّ غلبةُ نمط "ماض ونكرة" -وساعدها التكرار الظاهر- بطابع "الذَّهاب في الذاهبين"، الذي حدثنا عنه القشيري في قوله: "حُكِيَ أَنَّ ذَا النُّونِ الْمِصْرِيَّ بَعَثَ إِنْسَانًا مِنْ أَصْحَابِهِ إِلَى أَبِي يَزِيدَ -أي البسطامي- لِيَنْقُلَ إِلَيْهِ صِفَةَ أَبِي يزيد، فَلَمَّا جَاءَ الرَّجُلُ إِلَى بِسْطَامَ سَأَلَ عَنْ دَارِ أَبِي يَزِيد، فَدَخَلَ عَلَيْهِ. فَقَالَ له أَبُو يزيد: مَا تُرِيدُ؟ فَقَالَ: أُرِيدُ أَبَا يَزِيد. فَقَالَ: مَنْ أَبُو يَزِيدَ؟ وَأَيْنَ أَبُو يَزِيدَ؟ أَنَا فِي طَلَبِ أَبِي يَزِيد. فَخَرَجَ الرَّجُلُ، وَقَالَ: هَذَا مَجْنُونٌ. وَرَجَعَ الرَّجُلُ إِلَى ذِي النُّونِ، فَأَخْبَرَهُ بِمَا شَهِدَهُ؛ فَبَكَى ذُو النُّونِ، وَقَالَ: أَخِي أَبُو يَزِيدَ ذَهَبَ فِي الذَّاهِبِينَ إِلَى اللهِ"[1]، إذ كلُّ فعلٍ وكلُّ فاعلٍ شيءٌ مِن أشياءَ تَتوالدُ لتَتفاقدَ، وتَتفاقدُ لتَتوالدَ!

---

[1] صقر، ٢٠١٥ (أ): ٢٣.

الْحِكْمَةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا الحكمةُ، أي أن يجدَه متلقُّوه قد انبعثَت فيه كوامنُ خبرة صاحبه بالحياة في نفسه ومن حوله؛ فاستخلص منها ما ينير البصيرة ويهذب السلوك ويزيد الإنسانية- فيستحضروا ما في ذخائرهم من مثله، لعلهم يستغنون به عنه، فلا يملكوا إلا أن يضيفوه إليه!

هذا نص قصير يعبر عن سَفَر القارئ بما يقرأ، بخمس وعشرين كلمة، في جملة واحدة، على ثلاثة أبيات:

"أَنَا مَنْ بَدَّلَ بِالسُّفْنِ الْكِتَابَا فَتَبَحَّرْتُ عُبَابًا فَعُبَابَا

كُلَّمَا أَسْلَمَ خِلٌّ خِلَّهُ وَطَغَى الطُّوفَانُ وَازْدَدْنَا اغْتِرَابَا

لَجَأَتْ نَفْسِي إِلَى مَرْكَبِهِ ثُمَّ جَدَّفْتُ بِهِ بَابًا فَبَابَا"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فرَمَلِيّة الأوزان الوافية المحذوفة الأعاريض الصحيحة الأضرب، بائيّة القوافي المفتوحة المردفة بالألف الموصولة بالألف:

- أَنَا مَنْ بَدْ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،
- ـدَلَ بِالسُّفْ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،
- ـنِ الْكِتَابَا= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٨١.

- فَتَبَحَّرْ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- ـتُ عُبَابًا= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- فَعُبَابَا= دددن دن، فعلاتن، مخبونة، والقافية: دن دن، بَابَا.

- كُلَّمَا أَسْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

- ـلَمَ خِلٌّ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- خِلَّهُ= دن ددن، فاعلا، محذوفة،

- وَطَغَى الطُّو= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- فَانُ وَازْدَدْ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

- ـنَا اغْتِرَابَا= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة، والقافية: دن دن، رَابَا.

- لَجَأَتْ نَفْـ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- ـسِي إِلَى مَرْ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

- كَبِهِ= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة،

- ثُمَّ جَدَّفْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

- ـتُ بِهِ بَا= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،

- ـبًا فَبَابَا= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة، والقافية: دن دن، بَابَا.

قد جرت مجرى قصيدة أحمد شوقي أمير الشعراء ذات الثلاثة والسبعين بيتا،

المشهورة بمطلعها هذا:

"أَنَا مَنْ بَدَّلَ بِالْكُتْبِ الصِّحَابَا لَمْ أَجِدْ لِي وَافِيًا إِلَّا الْكِتَابَا"[1]،

وفي هذا الوزن حركة مثل حركة السابح، فإن كانت أسرعت بالبيت الأول من النص القصير فقد لاءمت رغبة صاحبه في الاستبدال برحلة السَّفَر الحقيقية رحلة القراءة المجازية. وقد علا بأَلِفَي الردف والوصل صوتُ القافية، وزاده علوًّا انفجارُ باء الروي ولم ينقصه، إمعانا في الدلالة على بلوغ صاحب النص بسفره المجازي ما لا يبلغه السفر الحقيقي!

وأما جملة هذا النص القصير الواحدة، ذات الكلم الخمس والعشرين، فقد تَنَمَّطَت بمنزلة ركنيها من التعريف والتنكير، من نمط "ضمير متكلم واسم موصول"، على النحو الآتي:

- أَنَا= مبتدأ،
- مَنْ= خبر المبتدأ،
- بَدَّلَ بِالسُّفْنِ الْكِتَابَا= صلة الموصول خبر المبتدأ،
- فَتَبَحَّرْتُ عُبَابًا فَعُبَابَا (...)= (ف) معطوفة على صلة الموصول،
- كُلَّمَا أَسْلَمَ خِلٌّ خِلَّهُ وَطَغَى الطُّوفَانُ وَازْدَدْنَا اغْتِرَابَا لَجَأَتْ نَفْسِي إِلَى مَرْكَبِهِ= حال من تاء "تَبَحَّرْتُ"،
- ثُمَّ جَدَّفْتُ بِهِ بَابًا فَبَابَا= (ثم) معطوفة على الحال.

جملة اسمية واحدة مستولية على هذا النص القصير كله، فيها من الوثاقة الطبيعية ما

---

[1] شوقي، ٢/١٨.

يناسب رغبة صاحبها في الإقناع بدعواه، انطلق بها يعارض قصيدة الأمير ذات الثلاثة والسبعين بيتا -والأمير معروف بجريه في توليد الحكم مجرى المتنبي- مائلا عن عناية الأمير في قراءة الكتب بمعنى الصحبة، إلى معنى السفر، وعن حرص الأمير على انفصال أبيات قصيدته الطويلة ليستقل من شاء بأيها شاء، إلى اتصال ثلاثة أبياته بنظام الجملة الواحدة.

السُّخْرِيَّةُ الْحَادَّةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا السخريةُ الحادَّةُ، أي أن يجدَه متلقّوه قد نبَّهَهُمْ على خَصْلة حقيرة تستحق الاستهزاء بها، لا يتحرَّج في ذلك من الإقذاع الواصم بها وَصْمًا لا يُمَحِّي، ولا إذا ما افتقدها فيمن حوله أن يدَّعيها بنفسه؛ فلا يكون أبلغ أثرا فيهم عندئذ منه، حتى إنهم لَيفتّشون في أنفسهم عن مثلها خشيةَ أن يكون إنما عَرَّضَ بهم، ولا يعدمون إذا دقَّقوا أن يعثروا!

هذا نص قصير يعبر عن سخرية المستعبَد من المستعبِد، بثمان وعشرين كلمة، في ست جمل، على ثلاثة أبيات:

"إِنْ أَكُنْ أَفْلَتُّ هَذِي الْجَزَرَةْ سَيِّدِي رَغْمَ الْعَصَا الْمُنْتَشِرَةْ

وَانْقَضَى عُمْرِي فَهَذَا وَلَدِي صَابِرًا مِنْ أَصْلِ قَوْمٍ صَبَرَةْ

حُمُرٌ تَحْتَكَ نَرْجُو إِنْ نَمُتْ فِيكَ أَنْ نُبْعَثَ خَيْلًا بَرَرَةْ"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فرَمَلِيَّة الأوزان الوافية المحذوفة الأعاريض المخبونة الأضرب المحذوفتها، رائيّة القوافي المفتوحة المجردة الموصولة بالهاء الساكنة:

- إِنْ أَكُنْ أَفْ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- ـلَتُّ هَذِي الْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٤١.

- ـجَزَرَةْ= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة،
- سَيِّدِي رَغْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- ـمَ الْعَصَا الْمُنْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- ـتَشِرَةْ= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة، والقافية: دن دددن، مُنْتَشِرَةْ.
- وَانْقَضَى عُمْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- ـرِي فَهَذَا= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- وَلَدِي= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة،
- صَابِرًا مِنْ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- أَصْلِ قَوْمٍ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- صَبَرَةْ= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة، والقافية: دن دددن، مٍ صَبَرَةْ.
- حُمُرٌ تَحْـ= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،
- ـتَكَ نَرْجُو= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،
- إِنْ نُمُتْ= دت ددت، فاعلا، محذوفة،
- فِيكَ أَنْ نُبْـ= دن ددن دن، فاعلاتن، سالمة،
- ـعَثَ خَيْلًا= دددن دن، فعلاتن، مخبونة،
- بَرَرَةْ= دددن، فعلا، مخبونة محذوفة، والقافية: دن دددن، لًا بَرَرَةْ.

والرَّمَل وزن ذائع معروف، ولاسيما هذه الصورة منه، يتيح لمن شاء أن يبطئ به أو أن يسرع، وقد أبطأ صاحب هذا النص القصير بالبيتين الأولين، ثم أسرع بالثالث؛ لعله يدل على رغبة الحمير من تحت المتسلِّط عليها، في أن تطرحه عنها أرضا، ثم كانت قوافي الأبيات كلها كأنها تَقافُزات الحمير بمن عليها!

وأما جمل هذا النص القصير الست -ومتوسط كلمات الواحدة منها "4.66"- فقد تَمَطَّتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- إِنْ أَكُنْ أَفْلَتُّ هَذِي الْجَزْرَةَ رَغْمَ الْعَصَا الْمُنْتَشِرَةْ= (إِنْ أَكُنْ) ضمير متكلم وجملة ماضوية،
- سَيِّدِي= محذوفان ومضاف إلى ضمير متكلم،
- وَانْقَضَى عُمْرِي= (وَ) ماض ومضاف إلى ضمير متكلم،
- فَهَذَا وَلَدِي صَابِرًا مِنْ أَصْلِ قَوْمٍ صَبَرَةْ= (فَ) اسم إشارة ومضاف إلى ضمير متكلم،
- حُمُرٌ تَحْتَكَ نَرْجُو أَنْ نَبْعَثَ خَيْلًا بَرَرَةْ= محذوف ونكرة،
- إِنْ نُمُتْ فِيكَ= (إِنْ) مضارع وضمير متكلمين.

لقد حرص صاحب هذا النص القصير على خلط الأحداث الماضية بالأحداث المستقبلة، وإدارة أكثرها على المتكلم، ومداخلة الجمل (إدخال بعضها في بعض)، والدلالة بالمذكور منها على المحذوف، مثلما يفعل كل ساخر يريد على ملأٍ من شهوده، خداعَ من يسخر منه، لكيلا يذهب عنه قبل أن يُنكِّل به! ولم يكن يتحول عن حدث مُذِلٍّ، إلا إلى

حدثٍ أشدَّ إذلالا، حتى لقد علق بالمستقبل من تخييل الأحداث المُذِلَّة ما لا سبيل إلى علاجه!

الْمُسَاءَلَةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا المُساءلةُ، أي أن يجدَه متلقّوه قد حار صاحبه في أمره حيرة شديدة، أهو هو أم غيره، أوَالناس هم هم أم غيرهم، أوَالأرض هي هي أم غيرها، مما يرى من اضطراب ما كان ينبغي أن يستقر، واختلاف من كان ينبغي أن يأتلفوا، وجفاء ما كان ينبغي أن يلطُف- حتى لَيستيقنون أنها دُوّامةٌ لا صمود لها إلا بالهرب منها، ثم لا يهربون منها إلا إليها!

هذا نص قصير يعبر عن كَمَد الوطني على وطنه، بسبع وعشرين كلمة، في ثماني جمل، على ثلاثة أبيات:

"إِفْرِيقِيَا يَا وَجَعِي الْمُزْمِنَا يَا قَلَقِي الْمُتَّحِدَ الْمُؤْمِنَا

هُنَا عَدَا صَوْتِي وَأُذْنِي هُنَا وَاسْتَنْكَرَتْ عَيْنِي رَحِيلَ السَّنَا

فَالْآنَ يَا بَعْضِي وَبَعْضِي أَمَا آنَ لِبَالِ الْكَوْنِ أَنْ يَسْكُنَا"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فسَريعيّة الأوزان الوافية المطوية الأعاريض والأضرب المكشوفتها، نونية القوافي المفتوحة المجردة الموصولة بالألف:

- إِفْرِيقِيَا= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،
- يَا وَجَعِي الْـ= دن دددن، مستعلن، مطوية،

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٨٧.

- ـمُزْمِنَا= دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة،

- يَا قَلَقِي الْـ= دن دددن، مستعلن، مطوية،

- ـمُلْتَحِدَ الْـ= دن دددن، مستعلن، مطوية،

- ـمُؤْمِنَا= دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة، والقافية: دن ددن، مُؤْمِنَا.

- هُنَا عَدَا= ددن ددن، متفعلن، مخبونة،

- صَوْتِي وَأُذْ= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- نِي هُنَا = دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة،

- وَاسْتَنْكَرَتْ= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- عَيْنِي رَحِيـ= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- ـلَ السَّنَا= دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة، والقافية: دن ددن، لَ السَّنَا.

- فَالْآنَ يَا= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- بَعْضِي وَبَعْـ= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- ـضِي أَمَا= دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة،

- آنَ لِبَا= دن دددن، مستعلن، مطوية،

- لِ الْكَوْنِ أَنْ= دن دن ددن، مستفعلن، سالمة،

- يَسْكُنَا= دن ددن، مفعلا، مطوية مكشوفة، والقافية: دن ددن، يَسْكُنَا.

والسريع وزن كثير الاستعمال، فيه خصلتان متناقضتان، إحداهما من الرجز والأخرى من الكامل، فأما التي من الكامل فتفلُّت الرِّفعة، وأما التي من الرجز فتبذُّل الضَّعة؛ فراكبه أبدا مكروب بتنازع الخصلتين عنايتَه، كلتاهما تريد منه ضِدَّ ما تريد الأخرى، تسأله إحداهما وكأنها صوت الوطن: لِمَ لَا تَتَمَهَّلُ فَأُدْرِكَكَ؟ فلا يكاد يجيبها حتى تسأله الأخرى وكأنها صوت الوطني: لِمَ لَا تَتَعَجَّلُ فَتُدْرِكَنِي؟ فهو تساؤلٌ لا ينتهي، تذيعه على الكون القافية النونية المفتوحة المجردة الموصولة بالألف!

وأما جمل هذا النص القصير الثماني -ومتوسط كلمات الواحدة منها "3.37"- فقد تَنَمَّطَتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- إِفْرِيقِيَا= محذوفان وعلم،
- يَا وَجَعِي الْمُزْمِنَا= محذوفان ومضاف إلى ضمير متكلم،
- يَا قَلَقِي الْمُتَّحِدَ الْمُؤْمِنَا= محذوفان ومضاف إلى ضمير متكلم،
- هُنَا عَدَا صَوْتِي وَأُذْنِي هُنَا= فعل ماض ومضاف إلى ضمير متكلم،
- وَاسْتَنْكَرَتْ عَيْنِي رَحِيلَ السَّنَا= (و) فعل ماض ومضاف إلى ضمير متكلم،
- فَالْآنَ= (ف) محذوفان ومعرف بأل،
- يَا بَعْضِي وَبَعْضِي= محذوفان ومضاف إلى ضمير متكلم،
- أَمَا آنَ لِبَالِ الْكَوْنِ أَنْ يَسْكُنَا= (أما) فعل ماض ومصدر مؤول.

وانقسمت أنماطها على طائفتين اثنتين: أَسْلَمَت طائفة نفسَها إلى نمط "محذوفان ومضاف إلى ضمير متكلم"، ليقودها إلى التعبير عن تَفَلُّت الرِّفعة المذكور آنفا، بنداء البعيد ما

لا قدرة له عليه. وأَسْلَمَت طائفة نفسَها إلى نمط "فعل ماض ومضاف إلى ضمير متكلم"، ليقودها إلى التعبير عن تَبَذُّل الضَّعة، بحديث القريب ما سبق منه إليه!

الْإِلْغَازُ

ومن آثار ظاهرة النص القصير أَيْضًا الإِلْغازُ، أي أن يجدَه متلقّوه قد استغلق عليهم استغلاق الأحاجيّ التي يُعايِي بها بعضُهم بعضا، يتخادعون ببعض ما يعرفون، ثم يتفاجعون ببعض ما لا يعرفون، فيطمئنون لمعرفة ما اجتمع لهم، ثم يقلقون لإنكار ما افترق عنهم، "كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا"[1]، فلا يستطيعون أن يُثبتوا على صاحبه قصدا يؤاخذونه به، ولا أن يَنفوه عنه فيرتاحوا منه!

هذا نص قصير يعبر عن سيرة أداة الاحتيال، بثلاث وعشرين كلمة، في سبع جمل، على ثلاثة أبيات:

"أَنَا ابْنُ جَلَا وَأَيُّ جَلَا جَلَا عَنِّي جَلَا الْأَجَلَا

أَظَلُّ هُنَاكَ تَحْتَ الْأَرْضِ أَرْقُبُ مَنْفَذِي وَجَلَا

فَيَبْعَثُنِي فَأَنْفُذُ ثُمَّ أَعْجَبُ مَا الَّذِي حَصَلَا"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فوافريّة الأوزان المجزوءة الصحيحة الأعاريض والأضرب، لاميّة القوافي المفتوحة المجردة الموصولة بالألف:

- أَنَا ابْنُ جَلَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،
- وَأَيُّ جَلَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

[1] سورة النحل: ٩٢.

- جَلَا عَنِّي= ددن دن دن، مفاعلْتن، معصوبة،

- جَلَا الْأَجَلَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة، والقافية: دن دددن، ـلَا الْأَجَلَا.

- أَظَلُّ هُنَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

- كَ تَحْتَ الْـ= ددن دن دن، مفاعلْتن، معصوبة،

- ـأَرْضِ أَرْقُبُ مَنْ= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

- فَذِي وَجَلَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة، والقافية: دن دددن، ـذِي وَجَلَا.

- فَيبَعْثُنِي= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

- فَأَنْفُذُ ثُمَّـ= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

- ـمَ أَعْجَبُ مَا الْـ= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة،

- ـلَذِي حَصَلَا= ددن دددن، مفاعلتن، سالمة، والقافية: دن دددن، ـذِي حَصَلَا.

إن وزن الوافر من أكثر أوزان الشعر العربي استعمالا، وإن مجزوءه المتجرد من تباطؤ أطراف تامِّه، أشبه بحركات سِحرِيَّة متصاعدة السرعة إلى غايتها، تَحَرَّكُها يدان ممسكتان بأوعية متداخلة أو متقارعة، تُخَيِّل لمن يراها أنها فارغة وهي ممتلئة، أو أنها ممتلئة وهي فارغة! ولقد ساعد النص على ذلك زيادة حركة البيت الثالث الوزنية بسلامة تفعيلاته كلها من الزحاف (ددن دددن)، على حركة البيتين الأولين بعَصْب إحدى تفعيلاتهما (ددن دن

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٢١.

دن)، والقافية الكثيرة الحركات المجهورة الروي المفتوحته فتحا مشبعا.

وأما جمل هذا النص القصير السبع -ومتوسط كلمات الواحدة منها "3.28"- فقد تَمَّطَتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- أَنَا ابْنُ جَلَا= ضمير متكلم ومضاف إلى علم،
- وَأَيُّ جَلَا= (و) مضاف إلى علم ومحذوف،
- جَلَا عَنِّي جَلَا الْأَجَلَا= علم وجملة فعلية ماضوية،
- أَظَلُّ هُنَاكَ تَحْتَ الْأَرْضِ أَرْقُبُ مَنْفَذِي وَجَلَا= (أظل) ضمير متكلم وجملة فعلية مضارعية،
- فَيَبْعَثُنِي= (فـ) مضارع وضمير غائب،
- فَأَنْفُذُ= (فـ) مضارع وضمير متكلم،
- ثُمَّ أَعْجَبُ مَا الَّذِي حَصَلَا= (ثم) مضارع وضمير متكلم.

أنماطٌ ظهر عليها المسند إليه ضمير المتكلم الذي نسب نفسه إلى عَلَمٍ مظنون لم يدعه حتى أفسد عليه عَلَمِيَّته، والمسند الفعل المضارع الذي تكرر أخيرا فَعَفَّى أثر المسندين السابقين (الاسم، والفعل الماضي)! لقد أَعَاشَنَا النص في مثل مشهد الشيخ والغلام من مقامات الهمذاني أو الحريري أو اليازجي، يخدعان المحتشدين عليهما من الناس، فيشكو الشيخ إليهم غلامَه أو يشكوه غلامُه، ولا يتركهم أحدهما حتى يرأفوا به وينصروه على صاحبه ويُعوِّضوه ما سلبه إياه، ثم لا نلبث أن نجدهما قد التقيا من آخر المقامة بعيدا عن أعين الناس، يتشاركان فيما غنماه!

التَّفْجِيرُ الْمُبَاغِتُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا التَّفْجيرُ المُباغِتُ، أي أن يجده متلقوه كأنه لبنةُ جدارٍ انقضَّ، فاستقلَّتْ بنفسها وفيها ما يكفيها، ولكنها لا تفتأ تطلب الجدار وموضعها منه؛ لعلها تزداد فيه بأخواتها كما كانت فتزدان، أو لعله يشتد بالتمام كما كان فيزدهي بالبيان- فيفهموا منها وَجْهًا من الفهم، ولكنهم يتشوَّفون إلى ما علَّقتهم به، ويذهبون في تقديره كل مذهب!

هذا نص قصير يعبر عن خيانة الفاسدين والطامعين، بسبع وعشرين كلمة، في تسع جمل، على ثلاثة أبيات:

"وَابنُ الْمَرَاغَةِ مِنْ قَدِيمٍ يدَّعي نَسَبَ الْجَمَاعَةِ بِئْسَ الِاسْمُ الْمُدَّعِي

قَبِلَتْهُ وَاطَّرَحَتْهُ مِنْ تَعْدَادِهَا يَا لَيْتَهَا قَطَعَتْهُ قَبْلَ الْمَرْتَعِ

سَكَتَتْ عَلَيْهِ وَخَانَهَا فَتَخَاوَنَا وَتَفَاخَرَ الشَّيْطَانُ عِنْدَ الْمَقْطَعِ"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فكامليّة الأوزان التامة الصحيحة الأعاريض المضمرة الأضرب، عينيّة القوافي المكسورة المجردة الموصولة بالياء:

- وَابنُ الْمَرَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- غَةِ مِنْ قَدِيـ= ددن ددن، متفاعلن، سالمة،

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١٦.

- ـمٍ يدَّعِي= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- نَسَبَ الْجَمَا= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- عَةِ بِئْسَ الإِسْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـمُ الْمُدَّعِي= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة، والقافية: دن ددن، مُدَّعِي.
- قَبِلَتْهُ وَاطْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـطَرَحَتْهُ مِنْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- تَعْدَادِهَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- يَا لَيْتَهَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- قَطَعَتْهُ قَبْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـلَ الْمَرْتَعِ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة، والقافية: دن ددن، مَرْتَعِ.
- سَكَتَتْ عَلَيْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـهِ وَخَانَهَا= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- فَتَخَاوَنَا= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- وَتَفَاخَرَ الشْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـشَيْطَانُ عِنْـ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- ـدَ الْمَقْطَعِ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة، والقافية: دن ددن، مَقْطَعِ.

إن بحر الكامل نَديد بحر الطويل عند القدماء، وأحظى منه عند المحدثين، وما ذاك إلا أنه أشبه منه عجلةً وصخبًا بالحياة الحديثة؛ لكأن تفعيلاته خيول يسابق بعضها بعضا -وتفعيلات الطويل جِمالٌ مُتَساندة!- تتنازع طَرَفَيْ رسالة هذا النص القصير التي تفضح استعجال خائني الأوطان: هروب الفاسد من اختبار الدخول، وسكوت الطامع على دخوله دون اختبار! وما التفاعيل السالمة -وهي عشر- إلا صورة ذلك الهروب، ولا التفاعيل المضمرة -وهي ثمان- إلا صورة هذا السكوت؛ يستعجل الفاسد الدخول قبل أن يفتضح فساده، ويستكتمه الطامع في جدواه! وفي أواخر الأبيات الثلاثة تأتلف القافية العينية المكسورة المجردة والتفعيلة المضمرة، على إثبات ذلك العار!

وأما جمل هذا النص القصير الثلاث -ومتوسط كلمات الواحدة منها "3"- فقد تَمَطَّتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- وَابْنُ الْمَرَاغَةِ مِنْ قَدِيمٍ يدَّعِي نَسَبَ الْجَمَاعَةِ= (و) مضاف إلى علم بالغلبة وجملة فعلية مضارعية،
- بِئْسَ الِاسْمُ الْمُدَّعِي= جملة فعلية ماضوية ومعرف بأل،
- قَبِلَتْهُ= ماض وضمير غيبة،
- وَاطَّرَحَتْهُ مِنْ تَعْدَادِهَا= (و) ماض وضمير غيبة،
- يَا لَيْتَهَا قَطَعَتْهُ قَبْلَ الْمَرْتَعِ= (يا ليت) ضمير غيبة وجملة فعلية ماضوية،
- وَخَانَهَا= (و) ماض وضمير غيبة،
- فَتَخَاوَنَا= (ف) ماض وضمير غيبة،

- وَتَفَاخَرَ الشَّيْطَانُ عِنْدَ الْمَقْطَعِ= (و) ماض ومعرف بأل.

لقد غلب على الجمل من داخلها نمط "ماض وضمير غيبة"، فانتشر خُفيةً مثلما ينتشر الطاعون، وعلى أطرافها وقف ما سواه من أنماط ينظر ماذا يفعل، بين حكيم صامت، وخصيم شامت!

مُوَازَنَةُ الْمُضْطَرِبِ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا مُوازَنةُ المضطربِ، أي أن يجده متلقوه قد ترددت فيه الكلمات المتَشابهات والعبارات المشْتبِهات، كأنما تتفلَّتُ من مهموم مأزوم، كرَبته الأزمة حتى أقدَمته على ما لم يكن يقدم عليه مرتاحًا، وحَزَبه الهم حتى أقدَمه على ما لم يكن يقدم عليه مطمئنًا؛ فأما غَفَلَةُ متلقيه فينكرونه ويكذبونه، وأما وُعَاتُهم فيعرفونه ويصدقونه!

هذا نص قصير يعبر عن تَفادِي المختلفين، بثلاثين كلمة، في أربع عشرة جملة، على ثلاثة أبيات:

"نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ لَا نَعَمْ دَمٌ دَامَ دَامَ دَمٌ دَامَ دَمْ

خُذُونَا جَمِيعًا فَمَا لِمَاتِيَ جَنْبَ خَصِيمِي اللَّدُودِ أَلَمْ

فَقَدْ عَاشَ جَنْبِيَ يُكْمِلُ نَقْصِي وَسَوْفَ أَمُوتُ لِيَحْيَا الْعَدَمْ"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فمتقاربيّة الأوزان الوافية الصحيحة الأعاريض المحذوفة الأضرب، ميميّة القوافي الساكنة المجردة:

- نَعَمْ لَا= ددن دن، فعولن، سالمة،
- نَعَمْ لَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٩٢.

- نَعَمْ لَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- نَعَمْ= ددن، فعو، محذوفة،

- دَمٌ دَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- مَ دَامَ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- دَمٌ دَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- مَ دَمْ= ددن، فعو، محذوفة، والقافية: دن ددن، دَامَ دَمْ.

- خُذُونَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- جَمِيعًا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- فَمَا لِـ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- مَمَاتِ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- يَ جَنْبَ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- خَصِيمِي اللْـ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- لَدُودِ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- أَلَمْ= ددن، فعو، محذوفة، والقافية: دن دددن، دُودِ أَلَمْ.

- فَقَدْ عَا= ددن دن، فعولن، سالمة،

- شَ جَنْبِـ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- يَ يُكْمِ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- ـلُ نَقْصِي= ددن دن، فعولن، سالمة،

- وَسَوْفَ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- أَمُوتُ= ددن د، فعول، مقبوضة،

- لِيَحْيَا الْـ= ددن دن، فعولن، سالمة،

- ـعَدَمْ= ددن، فعو، محذوفة، والقافية: دن ددن، يَا الْعَدَمْ.

إن بحر المتقارب من ألطف الأبحر الكثيرة الاستعمال قديما وحديثا، وأسلسها حركة، قد انقسمت تفعيلته الواحدة المكررة على قسمين واضحين، استفاد منهما صاحب هذا النص القصير لكلمتي الجوابين المتناقضين، اللتين جمع بينهما فخُيِّلَ لنا أن جوابَيِ الثائرَين المختلفَين جوابُ ثائر واحد، ثم كان تكرار هذه التفعيلة الواحدة كأنه شعار التحدي قد بدا وحده للثائرَين المختلفَين في مقام التنكيل بهما أحدهما أو كليهما! ثم توَّجَت ذلك القافيةُ الميمية الساكنة المجردة مثلما تفعل الضربةُ القاتلة التي يتلقاها أحدُهما فيَحرم ضاربَه سماعَ ألمها، فيتحول من خارجٍ إلى داخلٍ؛ لعله يشعل الثورة القادمة!

وأما جمل هذا النص القصير الأربع عشرة -ومتوسط كلمات الواحدة منها "2.14"- فقد تَمَطَّتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- نَعَمْ= حرف جواب، ومحذوفان،

- لَا= حرف جواب، ومحذوفان،

- نَعَمْ= حرف جواب، ومحذوفان،

- لَا= حرف جواب، ومحذوفان،

- نَعَمْ= حرف جواب، ومحذوفان،

- لَا= حرف جواب، ومحذوفان،

- نَعَمْ= حرف جواب، ومحذوفان،

- دَمٌ دَامَ= نكرة، وجملة فعلية ماضوية،

- دَامَ دَمٌ= فعل ماض، ونكرة،

- دَامَ دَمْ= فعل ماض، ونكرة،

- خُذُونَا جَمِيعًا= فعل أمر، وضمير خطاب،

- فَمَا لِمَمَاتِيَ جَنْبَ خَصِيمِي اللَّدُودِ أَلَمْ= (ف) شبه جملة حرفي، ونكرة،

- فَقَدْ عَاشَ جَنْبِي يُكْمِلُ نَقْصِي= (ف) فعل ماض، وضمير غيبة،

- وَسَوْفَ أَمُوتُ لِيَحْيَا الْعَدَمْ= (و) فعل مضارع، وضمير تكلم.

تلك ثلاث طوائف من الجمل مؤتلفة أعجب ائتلاف:

أما الطائفة الأولى فنصف جمل النص (1-7)، قد انتظمَها كلَّها نمطٌ واحد (حرف جواب، ومحذوفان). وأما الطائفة الثانية فربع جمل النص تقريبا (8-10)، قد انتظمَها كلَّها نمطان كنمطٍ واحد (فعل ماض، ونكرة/ نكرة، وجملة فعلية ماضوية). وأما الطائفة الثالثة فربع جُمل النص تقريبا (11-14)، قد انتظم كُلًّا منها نمطٌ خاص!

في مجال الطائفة الأولى يتحرك الثائران المختلفان حُرَّيْنِ، لكل منهما نصيبٌ من حرية

الرأي مثل نصيب الآخر. وفي مجال الطائفة الثانية يصطدمان بجدار الاستبداد المحيط العازل القاهر، الذي يعتصرهما اعتصارا حتى لا يدري أحدهما ما يُفعل به ولا بخصيمه، غير أن مَن حولهما يَدرون! وفي مجال الطائفة الثالثة يدري كل منهما وحده أن صاحبه مقتول، وأن حرصَه عليه حرصُه على نفسه، فتتوزع أنماط الجمل بينه وبين خصيمه والمستبدين والمشاهدين!

الْمُفَارَقَةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا المُفَارَقَة، أي أن يجدَه متلقّوه لَمحة قَصصيّة خاطفة، من وراء حكاية حال بشرية عجيبة، لا يفتؤون يمرون بها ولا يرونها، تشتجر فيها أعمال مختلفة متبادلة، لا ينقضي منها عجبهم: كيف لمثل ذلك أن يكون! أما لهؤلاء من عقل يعقل! أما لهذا من قلب يقلب!

هذا نص قصير يعبر عن جناية اليائسين على الطَّموح، بأربع وعشرين كلمة، في تسع جمل، على ثلاثة أبيات:

"أُوتِيتُمُ الْأَبْصَارَ فَاسْتَعْمَيْتُمُ وَرَضِيتُ مِنْهَا مَا يَرَاهُ الْمُلْهَمُ

وَسَعَيْتُ فَاسْتَغْشَيْتُمُ أَعْذَارَكُمْ وَتَبِعْتُمُونِي رَيْثَمَا أَتَقَدَّمُ

مَا أَشْأَمَ الْمُتَجَبِّرِينَ عَلَى الرِّضَا ضَلَّتْ رُؤَايَ وَضَلَّ مَا أَتَنَسَّمُ"[1]!

أما أبيات هذا النص القصير الثلاثة، فكامليّة الأوزان التامة الصحيحة الأعاريض والأضرب، ميميّة القوافي المضمومة المجردة الموصولة بالواو:

- أُوتِيتُمُ الْـ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- أَبْصَارَ فَاسْـ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- ـتَعْمَيْتُمُ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ١١١.

- وَرَضِيتُ مِنْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـهَا مَا يَرَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- ـهُ الْمُلْهَمُ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة، والقافية: دن ددن، مُلْهَمُ.
- وَسَعَيْتُ فَاسْـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـتَغْشَيْتُمُو= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- أَعْذَارَكُمْ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- وَتَبِعْتُمُو= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـنِي رَيْثَمَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- أَتَقَدَّمُ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة، والقافية: دن ددن، قَدَّمُ.
- مَا أَشْأَمَ الْـ= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- ـمُتَجَبِّرِيـ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ـنَ عَلَى الرِّضَا= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- ضَلَّتْ رُؤَا= دن دن ددن، متْفاعلن، مضمرة،
- يَ وَضَلَّ مَا= دددن ددن، متفاعلن، سالمة،
- أَتَنَسَّمُ= دددن ددن، متفاعلن، سالمة، والقافية: دن ددن، نَسَّمُ.

لعل بحر الكامل أقدر البحور على تصوير اشتجار الأعمال المختلفة؛ فهذه طائفة من

التفعيلات منطلقة من يسارٍ بطائفةِ أعمالٍ، وهذه طائفة من التفعيلات منطلقة من يمينٍ بطائفةِ أعمالٍ، وهذه طائفة من التفعيلات متذبذبة بين اليمين واليسار بطائفةِ أعمالٍ. عن رأيٍ ما تنطلقُ التي تنطلق، فربما اصطدمت بضِدّها، وربما اندفعت بها المتذبذبةُ إلى حيث تنطلق، وربما لم تصطدم أيٌّ بأيٍّ، ولم تندفع، ولكنها وجدَتها عرَفَت ما تنطلق إليه، فتبِعَتها، وزاحَمَتها، وزَحَمَتها! وقد ساعدَت على تصوير دقائق هذا الاشتجار العجيب، موجاتُ تفعيلات الأبيات المتدرجة من الكثيرة الإضمار (سكون ثاني متحركاتها)، إلى الكثيرة السلامة (5/6، 3/6، 2/6)! أما القافية فلم تعبأ إلا بمن سبق إلى معرفة ما ينطلق إليه: لم تذكر إلا فعله، ولم تخلِّد إلا اسمه!

وأما جمل هذا النص القصير التسع -ومتوسط كلمات الواحدة منها "2.66"- فقد تَمَطَّتْ كلٌّ منها بمنزلة أركانها من التعريف والتنكير، على النحو الآتي:

- أُوتِيتُمُ الْأَبصَارَ= فعل ماض، وضمير مخاطبين،
- فَاسْتَعْمَيْتُمُ= (ف) فعل ماض، وضمير مخاطبين،
- وَرَضِيتُ مِنْهَا مَا يَرَاهُ الْمُلْهَمُ= (و) فعل ماض، وضمير متكلم،
- وَسَعَيْتُ= (و) فعل ماض، وضمير متكلم،
- فَاسْتَغْشَيْتُمُ أَعْذَارَكُمْ= (ف) فعل ماض، وضمير مخاطبين،
- وَتبِعتمونِي رَيْثَمَا أَتَقَدَّمُ= (و) فعل ماض، وضمير مخاطبين،
- مَا أَشْأَمَ الْمُتَجَبِّرِينَ عَلَى الرِّضَا= نكرة، وجملة فعلية ماضوية،
- ضَلَّتْ رُؤَايَ= فعل ماض، ومضاف إلى ضمير متكلم،

- وَضَلَّ مَا أَتَنَسَّمُ= (و) فعل ماض، واسم موصول.

تلك ثلاث طوائف من الجمل مشتجرة أعجب اشتجار:

أما الطائفة الأولى فنصف جمل النص إلا قليلا (2-1، و6-5)، قد انتظمَها كلَّها نمطٌ واحد (فعل ماض، وضمير مخاطبين). وأما الطائفة الثانية فنصف جمل النص كذلك إلا قليلا (4-3، و9-8)، قد انتظمَتها ثلاثةُ أنماطٍ كنمطٍ واحد [(فعل ماض، وضمير متكلم)، و(فعل ماض، ومضاف إلى ضمير متكلم)، و(فعل ماض، واسم موصول)]. وأما الطائفة الثالثة فعُشر جُمل النص تقريبا (7)، قد انفردت بنمطه خاص (نكرة، وجملة فعلية ماضوية)!

تكفل صاحب الطائفة الثانية (من سبق إلى معرفة ما ينطلق إليه)، بأن يحدثنا هو عن نفسه وعن أصحاب الطائفتين الأولى والثالثة، من حيث كان المنتصرون هم الذين يكتبون التاريخ دون المنهزمين؛ فيقدم على أعماله أعمالَ أصحاب الطائفة الأولى وحدهم مرة، وأعمالهم وأعمال أصحاب الطائفة الثالثة جميعا مرة، لكي يخلص لنفسه أخيرا انتصارُه، وهيهات؛ لقد مضى في المنتصر والمنهزمين جميعا معا، حكمُ التاريخ (هذا الذي يكتبه المنتصرون):

لَا انْتِصَارَ خَالِصٌ، وَلَا انْهِزَامَ!

العَنْوَنَةُ المُحَيِّرَةُ

ومن آثار ظاهرة النص القصيرِ أَيْضًا العَنْوَنةُ المُحيِّرة، أي أن يجدَه متلقّوه قد اتخذ عنوانا مدهشا، لا علاقة ظاهرة له به، وإن خطر لبعضهم في تأويلها وَجهٌ، لم يمتنع أن يخطر لغيره وَجهٌ آخر...، وهلم جرا!

هذه نصوص قصيرة ثلاثة، عناوينها على الترتيب: "دُخَانٌ"، و"شَجَرَةٌ"، و"عُصْفُورٌ". يعبر أولها عن "تَربُّص المظلوم بالظالم"، وثانيها عن "أمانة البَيان"، وثالثها عن "حُلول موعد البَوح بالحقيقة":

- "مِنْ حُمْرَةِ الدَّمِ سَالَتْ حُمْرَةُ الخَجَلِ يَا سَاعَةَ الْعَدْلِ طُولِي سَاعَةَ الْأَجَلِ
  فَجِّرْ وَقَتِّلْ وَقَهْقِهْ عَاجِلًا فَوَرَاءَ ظَنِّكَ امْتَدَّ عِلْمُ الْمُؤْمِنِ الْبَطَلِ
  يَظَلُّ يَفْتِلُ مِنْ بَلْوَاكَ سُلَّمَهُ إِلَى النَّجَاةِ وَيُخْفِي الْقَوْلَ فِي الْعَمَلِ"[1]،
- "لِلصَّمْتِ مِنْ ثِقَلِ الْكَلَامِ صَهِيلُ يَأْوِي إِلَى وَطَنِ النُّهَى وَيَقِيلُ
  جَرَّدْتُ مِنْ وَشَبِ الرِّيَاءِ عَقِيرَتِي وَصَرَخْتُ لَوْلَا الْخَوْفُ وَالتَّأْمِيلُ
  اَللهُ يَا أَللهُ يَا أَللهُ وَانْفَتَحَتْ وَرَاجَ الْأَمْنُ وَالتَّهْلِيلُ"[2]،
- "بِاللَّهِ يَا لَيْلُ عَجِّلِ الْفَرَحَا أَشْرَقَ فِيكَ الْهِلَالُ وَانْشَرَحَا

---

[1] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٤٦.

[2] صقر، ٢٠١٧ (ب): ٦٩.

ظَلَّ طَوَالَ النَّهَارِ مُحْتَجِباً تَحْسَبُهُ الْكَائِنَاتُ مُنْتَزِحَا

فَافْتَحْ لَهُ قَلْبَكَ الْعَتِيقَ يُحَدِّثْكَ حَدِيثَ الْهَوَى وَمَا جَرَحَا"[1]!

ربما انتظر متلقو تلك النصوص القصيرة أن يسدوا بعناوينها ما اختل من متونها، فإذا كل عنوان منها كلمة واحدة (اسم عين)، تحتاج هي في نفسها إلى ما يسد خللها! ولا ريب في أن اعتدال ميزان التعبير النصي الأدبي إنما يكون باتزان العنوان في إحدى كفتيه والمتن في الكفة الأخرى؛ فكأن العنوان على حاله هذه، خبر مقدم مبتدؤه المتن المؤخر، توجيها طريفا، لا عهدَ لدارسي أساليب العَنْونة به!

كيف إذن يُحكم على "تَربُّص المظلوم بالظالم"، بأنه "دخان"! ألأن دخان نار الغضب من دخان نار الظلم، يتصاعد إذ يتصاعد، أم لأن عمود الدخان كان في الحكايات العجيبة مَهرَب بعض المظلومين المسجونين؟

ثُمَّ كيف يُحكم على "أَمانة البَيان"، بأنها "شَجرة"! ألأن الكلمة الطيبة كالشجرة الطيبة "أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا"[2]، أم لأن شجون الكلام المستفيض كفروع الشجرة المُتَعَشكلة، يقلّمها الصمتُ؟

ثُمَّتَ كيف يُحكم على "حُلول موعد البَوح بالحقيقة"، بأنه "عُصفور"! ألأن بعض العصافير معروف بنقل الأخبار، أم لأن طلوع الهلال الوليد مثل تفلُّت العصفور الحبيس؟

---

[1] [صقر، ٢٠١٧ (ب): ٨٠.

[2] سورة إبراهيم: ٢٤.

خَاتِمَةُ الْكِتَابِ

من قديم تختلف أحوال الأدباء صبرا على النص: فمنهم من يُرتِّب لنفسه جلسات إليه في إطار رسالته، فينشئ كل مرة قطعة منه في قطعة منها، ولا تتكشف له الأيام والليالي إلا عن استطالة النص. ومنهم من يقتصر في إنشائه له على جلسة واحدة، يكتفي فيها تعبيرا عن رسالته بما يتيسر له منه، ولا يكاد يزيد عندئذ على قطعة واحدة قصيرة. ومنهم من يفعل ذلك كله؛ فيقتصر مرة، ويكرر أخرى، ولا يتحرج من أي الحالين، ولا يلوم بلزوم أيهما غيرَه.

ولئن كنتُ من هذا القسم الثالث الأخير الجامع على وجه العموم بين حالي القسمين السابقين، لقد استولت عليّ أخيرا حالُ القسم الثاني، حتى ارتكَمَتْ لديّ عشراتُ القطع القصيرة (مادة كتاب سمرؤوت الذي اختص بنقده الفصل الثالث من هذا الكتاب)، وبدا لي أنها ظاهرة أدبية عامة (تقصير النص الأدبي شعرا ونثرا)، لستُ فيها غير مظهر من مظاهرها، ولكنني كفكفت من شطط التعميم، وذهبت أتفقد في المعاصرين أحوال الأدباء وأقوال النقاد.

لقد تيسر لي أن أقف من ظاهرة النص الأدبي العربي المعاصر القصير، على مظاهر كثيرة، جعلتُها بين يدي مشاركتي فيها احتكاما إليها لا تحكُّما بها. ثم لم أشأ أن أنقطع لنقد نصوصها، حتى أتأمل في الفصل الأول نصوص الأدبي العربي من قديم إلى حديث، ولو من خلال تتبع حركة القصيدة العربية وحدها. ثم لم أَبُحْ في الفصلين الثاني والثالث بنقدي للنصوص الأدبية العربية المعاصرة القصيرة التي وقفت عليها، حتى هيأت له سياقا دالا من قبله بمدخل الفصل الثاني الذي كشفت فيه أسرارا من أسرار ظاهرة النص القصير (الاقتصاد، والملاءمة، والإدلال، والإدهاش، والمثاقفة)، ومن بعده بالفصل الرابع الذي كشفت فيه آثارا من آثارها (البراعة اللغوية الفائقة، والعفوية الاستسهالية، والحكمة،

والسخرية الحادة، والمساءلة، والإلغاز، والتفجير المباغت، وموازنة المضطرب، والمفارقة، والعنونة المحيرة).

خمسة أسرار وعشرة آثار!

لا ريب في ائتلاف تلك الأسرار القليلة، واختلاف هذه الآثار الكثيرة، اختلافا ربما تناقض فيه كلُّ أثرين متواليين! لقد تفجر بالأسرار ينبوع الظاهرة الواحد، وتدفق في الأرجاء سيلها، فنهل منه أدباء كثيرو الأعداد أو مختلفو الأحوال، تَمَثَّل بكل حال منها أو كل أديب منهم، أثرٌ من آثار ظاهرة النص القصير المختلفة، وتكفلت إنسانيتها بائتلافها في أثناء اختلافها!

إن مُصنِّف نصوص الأدب بأطوالها، مفتقر حتمًا إلى تحديد متوسط طول النص على وجه العموم، ليحتكم إليه في التصنيف، فيقصِّر من النصوص (ينسب إلى القِصر) ما نقص عنه، ويطوِّل (ينسب إلى الطول)، ما زاد عليه، ويسوّي (ينسب إلى السَّواء)، ما ساواه[1]. ولا سبيل إلى ذلك بعدّ الأبيات أو الأسطر، فبعض الأبيات -وكذلك بعض الأسطر- في مثلِ أضعاف بعض!

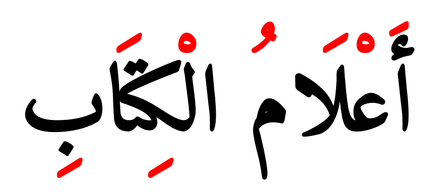
إن أقرب السبل إلى تحديد ذلك المتوسط، هو عَدّ الكلم الكتابية الذي حرصت عليه في هذا الكتاب -والكلمة الكتابية هي المحفوفة من كلا جانبيها بمسافة فارغة، المعتبرة في عدّاد الحاسوب- فليت مُعدّي برامج الموسوعات الأدبية انتبهوا لعَدّ كلم النصوص مثلما انتبهوا لعَدِّ أبيات القصائد، إذن لقسمنا كلم نصوص كل جنس أدبي على عددها، نخرج لنا متوسط طول النص الواحد منها، وزال الإشكال! ولئن تفاوتت الكلم الكتابية فزهَّدَت في هذا

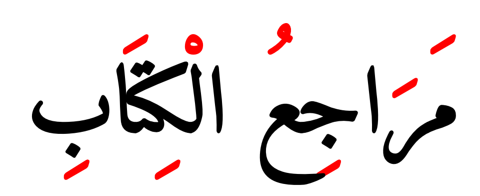
[1] صقر، ٢٠٠٧: الفقرة ٨.

المقياس، إن في تعميمه على النصوص المتعددة المختلفة، لمعذرةً مقبولة، ولو إلى حين!

ثُمَّ "الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ"،

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ!


أَعْلَامُ الْكِتَابِ


مَرَاجِعُ الْكِتَابِ

- القرآن الكريم.
- ابن الأبرص، عبيد، ١٣٧٧=١٩٥٨، "ديوانه"، تحقيق الدكتور حسين نصار، نشرة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.
- ابن أبي سلمى، زهير، ١٤٠٠=١٩٨٠، "شعره"، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، نشرة دار الآفاق الجديدة، بيروت.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، ١٣٧١=١٩٥٢، "الخصائص"، تحقيق محمد علي النجار، نشرة دار الكتب المصرية، القاهرة.
- ابن حلزة، الحارث، ١٤١٥=١٩٩٤، "ديوانه"، صنعة مروان العطية، الطبعة الأولى، نشرة دار الإمام النووي، دمشق.
- ابن ربيعة، لبيد العامري، ١٩٦٢، "ديوانه بشرح الطوسي"، تحقيق الدكتور إحسان عباس، نشرة وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت.
- ابن سلام، محمد الجمحي، "طبقات فحول الشعراء"، قراءة محمود محمد شاكر وشرحه، طبعة المدني، القاهرة.
- ابن شداد، عنترة، ١٩٧٠، "ديوانه"، تحقيق محمد سعيد مولوي، نشرة المكتب الإسلامي.
- ابن العبد، طرفة، ١٣٧٨=١٩٥٨، "ديوان"، تحقيق الدكتور علي الجدي، نشرة مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- ابن الفارض، أبو حفص عمر بن أبي الحسن الحموي، "ديوانه"، نشرة دار صادر، بيروت.

- ابن كلثوم، عمرو، ١٤١٦=١٩٩٦، "ديوانه"، تحقيق الدكتور إميل بديع يعقوب، الطبعة الثانية، نشرة دار الكتّاب العربي، بيروت.
- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، ١٤١٤، "لسان العرب"، الطبعة الثالثة، نشرة دار صادر، بيروت.
- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم العنزي، 1406=1986: "ديوانه"، دار بيروت، بيروت.
- أحمد، محمد الأمير، مجلة نبض الهايكو (العدد الأول):
https://en.calameo.com/read/0055334761aed1a20b097
- أدونيس، علي أحمد سعيد، ٢٠١٠، "ديوان البيت الواحد"، الطبعة الأولى، نشرة دار الساقي، بيروت.
- الأصفهاني، أبو الفرج، "الأغاني"، تصحيح أحمد الشنقيطي، طبعة التقدم، القاهرة.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، "الأصمعيات"، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- الأعشى، ميمون بن قيس، ٢٠١٠، "ديوانه"، تحقيق الدكتور محمود الرضواني، الطبعة الأولى، نشرة وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.
- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم، "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات"، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الخامسة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- بخيت، أحمد، ٢٠٠٧، "الليالي الأربع"، نشرة دار اكتب، القاهرة.
- البغدادي، أبو المعالي بهاء الدين محمد بن الحسن بن حمدون، ١٤١٧، "التذكرة الحمدونية"، الطبعة الأولى، نشرة دار صادر، بيروت.

- البهبيتي، الدكتور نجيب محمد، ١٤٠٢=١٩٨٢، "المعلقات سيرة وتاريخا"، الطبعة الأولى، نشرة دار الثقافة، الدار البيضاء.
- البهلاني، أبو مسلم ناصر بن سالم الرواحي، ١٤٣٦=٢٠١٥، "ديوانه"، تحقيق الدكتور راشد بن علي الدغيشي، الطبعة الأولى، نشرة مكتبة الضامري، مسقط.
- بو ذينة، محمد، ١٤١٥=١٩٩٥، "تائية ابن الفارض ومعارضاتها"، نشرة سراس، تونس.
- بينيديتي، ماريو، ٢٠١٨/٤/١٤، "بعد طلب الصفح من باشو (مقدمة ركن الهايكو)"، ترجمة مزوار الإدريسي، جريدة العربي الجديد الإلكترونية:
https://www.alaraby.co.uk/
- تابلادا، خوسي خوان، ٢٠١٧، "شعر تجريبي"، ترجمة عبدو زغبور، نشرة دار التكوين، سورية.
- التليسي، خليفة محمد، ١٩٨٣، "قصيدة البيت الواحد"، الطبعة الأولى، سلسلة كتاب الشعب، ليبيا، و١٤١١=١٩٩١، الطبعة الثانية، نشرة دار الشروق، القاهرة.
- الثقافي، مجمع أبي ظبي، ٢٠٠٣، الموسوعة الشعرية، القرص المدمج، الإصدار الأول.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، ١٤١٨=١٩٩٨، "البيان والتبيين"، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة السابعة، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- الحطيئة، جرول بن أوس، ١٤٠٧=١٩٨٧، "ديوانه"، تحقيق الدكتور نعمان أمين طه، الطبعة الأولى، نشرة مكتبة الخانجي، القاهرة.
- حلمي، الدكتور محمد مصطفى، "ابن الفارض والحب الإلهي"، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.

- الخنساء، تماضر بنت عمرو السلمية، ١٤٠٩=١٩٨٨، "ديوانها"، تحقيق الدكتور أنور أبو سويلم، الطبعة الأولى، نشرة دار عمار، عَمّان.
- درويش، سامح، ٢٠١٧، المجلة العربية (العدد ٤٨٨)، الرياض.
- درويش، محمود،
  - ٢٠٠٠، "جدارية"، نشرة مكتبة رياض الريس، بيروت.
  - ٢٠٠٧، "جدارية مسجلة"، تونس:

https://www.youtube.com/watch?v=0ubaxWS2AaA
- رحاحلة، أحمد زهير عبد الكريم، ٢٠١٠، "القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر"، دكتوراة مخطوطة بكلية الدراسات العليا من الجامعة الأردنية، عَمان.
- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، "شرح المعلقات السبع"، نشرة الدار العالمية، بيروت.
- ساعي، الدكتور أحمد بسام، ١٣٩٨=١٩٧٨، "حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه"، الطبعة الأولى، نشرة دار المأمون، دمشق.
- السليك، ابن السلكة، ١٤١٥=١٩٩٤، "ديوانه"، تقديم الدكتور سعد الضناوي وشرحه، الطبعة الأولى، نشرة دار الكتّاب العربي، بيروت.
- سيبويه، ١٤٠٨=١٩٨٨، "الكتّاب"، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، نشرة الخانجي، القاهرة.
- السيسي، يوسف، ١٩٨١، "دعوة إلى الموسيقى"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (كتّاب عالم المعرفة ٤٦)، الكويت.
- الشنقيطي، أحمد الأمين، "المعلقات العشر وأخبار شعرائها"، نشرة دار النصر.

- شوقي، أحمد، ١٩٨٨، "الشوقيات"، نشرة دار العودة، بيروت.
- صقر، الدكتور محمد جمال:
  - ١٩٩٣، "ليلية ابن صقر":

http://mogasaqr.com/wp-content/uploads

  - ١٩٩٩، "الْقافِيَةُ الْمُوَحَّدَةُ الْمُقَيَّدَةُ وَكَلِمَتُها في الشِّعْرِ الْعُمانِيِّ"، نشرة مجلة كلية التربية بجامعة عين شمس (العدد ٣)، القاهرة.
  - ٢٠٠٠، "علاقة عروض العشر ببنائه النحوي"، الطبعة الأولى، دار المدني، القاهرة.
  - ٢٠٠٧، "بَيْنَ زُهَيْرٍ وَالْفَرَزْدَقِ: مُوازَنَةٌ نَصِّيَّةٌ عَروضِيَّةٌ"، كتاب مؤتمر قسم النحو الرابع بكلية دار العلوم، القاهرة.
  - ٢٠١٠، "مهارة الكتابة العربية"، الطبعة الأولى، نشرة دار السلام، القاهرة.
  - ٢٠١١، "خصائص التفكير العروضي اللغوي بين نظم المنثور ونثر المنظوم"، مجلة دراسات عربية وإسلامية (العدد ٣١)، القاهرة.
  - ٢٠١٤، "لولا الغناء لم يكن الشعر ولولا المغني لم يكن الشاعر"، نشرة إلكترونية:

http://mogasaqr.com

  - ٢٠١٥ (أ)، "معجم تغريدات القشيري":

http://mogasaqr.com/?p=9085

  - ٢٠١٥ (ب)، "يا لغتاه":

http://mogasaqr.com/2015/12/14/

- ٢٠١٧ (أ)، "رحلة اللغة العربية في بحور الشعر"، مجلة الحكمة، نشرة إلكترونية (hekmah.org).
- ٢٠١٧ (ب)، "سمرؤوت: ديوان الصور المسموعة والأصوات المرئية"، الطبعة الأولى، نشرة دار الغشام، مسقط.
- ٢٠١٨، "علمني عروض الشعر":

http://mogasaqr.com/2018/06/13/

- عبد الجليل، عبد العزيز، ١٩٨٨، "الموسيقا الأندلسية المغربية"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (كتاب عالم المعرفة ١٢٩)، الكويت.
- عطار، أحمد عبد الغفور، 1400=1980، "مقدمة تحقيقه الفوائد المحصورة في شرح المقصورة لمحمد بن أحمد بن هشام اللخمي"، الطبعة الأولى، نشرة دار مكتبة الحياة، بيروت.
- عكور، علي، يوليو ٢٠١٩:

https://twitter.com/alakoorali?lang=ar

- العمراوي، أحمد، "الشعر المحمود: قراءة في جدارية محمود درويش":

http://mahmouddarwish.ps/article/504

- الغافرية، مريم، ٢٠١٧، "أساليب السخرية في أدب أحمد مطر"، رسالة دكتوراة في مكتبة جامعة السلطان قابوس، مسقط.
- الغزي، الدكتور محمد، ٢٠١٤، "أدونيس سارقا"، مجلة العربي (عدد سبتمبر)، الكويت.

- الفارابي، أبو نصر محمد بن طرخان، ١٩٦٧، "كتاب الموسيقى الكبير"، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة الدكتور محمود الحفني، نشرة دار الكاتب العربي، القاهرة.
- الفارسي، الدكتور علي بن حمد، ٢٠١٦، "أنماط النص: قراءة في إشكالية التصنيف (التغريدة نموذجا)"، المؤتمر الدولي للغة العربية، دبي.
- الفراهيدي، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد، "كتاب العين"، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي.
- الفرزدق، أبو فراس همام بن غالب، ١٤١٧=١٩٩٧، "ديوانه "، شرح الدكتور علي مهدي زيتون، الطبعة الأولى، نشرة دار الجيل، بيروت.
- الفريجات، عادل، 2008: "الشعراء الجاهليون الأوائل"، الطبعة الثانية، دار المشرق، بيروت.
- فيصل، شكري، 1384=1965: "أبو العتاهية: أشعاره وأخباره"، مطبعة جامعة دمشق.
- القاهري، مجمع اللغة العربية، ١٤٢٥=٢٠٠٤، "المعجم الوسيط"، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة.
- قباني، نزار:
  - ٢٠٠٠، "الشعر قنديل أخضر"، الطبعة السادسة عشرة، منشورات نزار قباني، بيروت.
  - د.ت، قصيدة الحاكم والعصفور، من كتاب "لا":

https://nizarq.com/ar/poem7.html

- قطب، سيد، ١٩٤٥، "على هامش النقد"، مجلة الرسالة (العدد ٦٠٥)، القاهرة.
- قنديل، الدكتور محمد عيسى، ٢٠٠٦، "الشعر العربي في العصر المملوكي الثاني"، الطبعة الأولى، نشرة دار الشروق، دبي.
- كريم، المختار، ٢٠٠٦، "الأسلوب والإحصاء"، نشرة جامعة تونس (كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية)، تونس.
- الكندي، امرؤ القيس بن حجر، ١٩٩٠، "ديوانه"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- مبارك، نجيب، ٢٠١٤/١٢/١٤، "جاك كيرواك أمثولة الهايكو"، جريدة العربي الجديد الإلكترونية:

https://www.alaraby.co.uk/

- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ١٤٠٧=١٩٨٦، "ديوانه"، شرح عبد الرحمن البرقوقي، نشرة دار الكتاب العربي، بيروت.
- محرم، أحمد، ٢٠١٢/٨/٢٦، "ديوان مجد الإسلام"، النشرة الإلكترونية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
- مسكويه، أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي، "تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق"، تقديم حسن تميم، الطبعة الثانية، نشرة دار مكتبة الحياة، بيروت.
- المصري، التليفزيون:
  - "أمسية البردة":

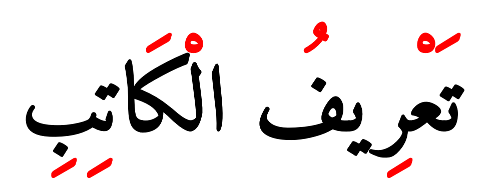
https://www.youtube.com/watch?v=r-AV-TbwKHI

- "ليلى والمجنون":

https://www.youtube.com/watch?v=6qGg-35vJgA

- المعري، أبو العلاء أحمد بن سليمان، ١٩٨٤، "رسالة الصاهل والشاحج"، تحقيق الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- الملائكة، نازك، ١٩٦٧، "قضايا الشعر المعاصر"، الطبعة الثالثة، نشرة دار العلم للملايين، بيروت.
- المناصرة، الدكتور محمد عز الدين، ٢٠١٤، "الأعمال الشعرية الكاملة"، نشرة اتحاد كتّاب الإنترنت المغاربة.
- منصور، فاتن أنور، 26/12/2017، "عز الدين المناصرة رائد شعر التوقيعات (شعر هايكو عربي) 1964"، صحيفة رأي اليوم، لندن.
- الميداني، أبو الفضل محمد بن أحمد، ١٩٥٥، "مجمع الأمثال"، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، نشرة دار المعرفة، بيروت.
- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، "ديوانه"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، نشرة دار المعارف، القاهرة.
- النابلسي، عبد الغني، والبوريني، حسن، 1306، "شرح ديوان ابن الفارض"، الطبعة الأولى، نشرة المطبعة العامرة الشرفية، القاهرة.

- النجفي، أحمد الصافي، ١٩٨٣، "أشعة ملونة"، الطبعة الرابعة، مكتبة المعارف، بيروت.
- النفري، محمد بن عبد الجبار بن الحسن، ١٣٥٢=١٩٣٤، "المواقف والمخاطبات"، تحقيق أرثر يوحنا أربري، طبعة دار الكتب المصرية، نشرة مكتبة المتنبي، القاهرة.
- نورتون، جيم، مجلة قلم رصاص الثقافية:
https://www.facebook.com/Qalamrsas.sy.be/.
- يوتسويا، ريو، "تاريخ الهايكو الياباني"، ترجمة سعيد بو كرامي، كتاب المجلة العربية (العدد ١٧٥)، الرياض.


تَعْرِيفُ الْكَاتِبِ



الدكتور محمد جمال صقر، مصري مولود بمصر في ١٣٨٥/١١/٢٨=١٩٦٦/٣/٢٠. كاتب أديب لغوي، أستاذ بكلية دار العلوم من جامعة القاهرة وكلية الآداب والعلوم الاجتماعية من جامعة السلطان قابوس، مشغول من الأدب بالشعر والقصة والمقال ومن اللغة بنظرية النصية العروضية وتطبيقاتها، في موقعه هذا: www.mogasaqr.com، بيان سيرته العلمية والعملية، وطائفة من أعماله كبيرة متنوعة.